قراءة الشعر

تأليف
الدكتور محمود الربيعى

دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع
القاهرة

دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع
شركة ذات مسئولية محدودة

المطابع ١٢ ش نوبار لاظوغلي ت: ٣٥٤٢٠٧٩

المكتبة
١ ش كامل صدقي الفجالة ت: ٥٩٠٢١٠٧
٣ ش كامل صدقي الفجالة ت: ٥٩١٧٩٥٩

الإهـــــداء

إلى الصديقين العزيزين: السعيد بدوى وفاروق شوشة، ذكرى مناقشات ممتدة عن هموم « لغتنا الجميلة » .

محمود الربيعى

مقدمة

لا خلاف على أن النقد هو علم (أو فن !) تفسير النصوص الأدبية، وبيان قيمتها. ومع هذا فالناظر إلى حاضر ما يكتب تحت عنوان «النقد الأدبى» فى حياتنا يجد البون شاسعاً بين ما هو كائن، وما ينبغى أن يكون. وهذا يجعل من تأكيد المعنى الأولىّ للنقد واجباً على كل مشتغل به، حريص عليه. وتأكيد هذا المعنى لا يكون بالحديث عن النقد الأدبى بل بالحديث فيه. وأعنى بالحديث فيه أن يكون موضوع النقد الأدبى دائماً النص الأدبى.

لقد شغلت نفسى بهذه القضية منذ أتممت تأهيلى فى هذا الفرع العظيم من فروع الثقافة (النقد الأدبى) وكان ذلك من ثلاثين عاماً، فكتبت قليلاً عن النظريات النقدية، مؤكداً على ما يتجه منها نحو النص الأدبى (كالنظرية الموضوعية)، وكتبت أكثر فى تحليل النص من حيث هو، بالتركيز على بنيته الأساسية التى هى لغته، ومنهج تركيبه. فى هذا الجانب الأخير فحصت نصوصاً روائية، ونصوصاً شعرية ضمنتها كتابىَّ: «قراءة الرواية»، و«مقالات نقدية»، وحاضرت طلابى فى دار العلوم، وفى كلية الآداب بجامعة الجزائر، وفى كلية الآداب بجامعة الكويت،وفى الجامعة الأمريكية، وتحدثت فى كل مكان أدبى، أو جهاز إعلامى، اتيح لى الحديث فيه، عن أفكارى فى تحليل النص الأدبى، والإجراءات التى أراها جديرة بالاتباع فى تحقيق هذه الأفكار.

ولابد أن أعترف بأننى كنت - ولا أزال - أعتقد أن الاستجابة لمثل هذه الأفكار التى عبَّرت - عنها - وعبر عنها قبلى ومعى أفراد قلائل من المشتغلين بالنقد الأدبى - كانت محدودة جداً، فلا يزال تبديد الجهد حول النص لا فيه،

ومحاكمة النص الأدبى طبقاً لمقاييس علم النفس وعلم الاجتماع، والصيحات المستحدثة الأخرى، يلقى استجابة واضحة، مما يدل على أن الجهود التى تبذل لتعميق مقولة «أدبية الأدب»، أو «النص الأدبى، كل النص الأدبى، ولا شىء غير النص الأدبى» لم تحقق بعد قدراً من النجاح يعتد به.

كثيراً ما أسأل نفسى: كيف يحتاج التمكين لهذه الحقيقة البسيطة لكل هذا الجهد والعناء؟ وما الذى نحتاجه لنجعل منها - وهى النهج الذى يفضى إلى إزدهار النقد الأدبى- نهجاً معتمداً؟ - أنحتاج إلى مزيد من «الدعاية»؟ أو نحتاج إلى عقد مائدة مستديرة يحاج النقاد فيها بعضهم؟ أو نحتاج إلى ماذا؟ يخيل إلىَّ فى بعض الأحيان أن هناك إصراراً علىى تجاهل هذه الحقيقة لا مبرر له سوى اختيار الطريق الأيسر، بالحديث عما حول النص والحذر من الدخول فيه بالانتهاء عنده، بل إنه ليخيل إلىّ - فى بعض فترات التفكير المرهق - أن «العناد» وراء الإصرار على عدم التسليم بهذه الحقيقة البسيطة (أن النقد الأدبى هو تحليل النص الأدبى وليس تاريخ هذا النص، أو بيئة هذا النص، أو مؤلف هذا النص) والمضى بعيداً عنها.

هل نيأس ونكف عن الكلام؟ أو نستمر فيه بالقدر نفسه من الحماسة؟ أو نغير قليلاً - أو كثيراً - من نهج العمل ونبرة الخطاب؟ أما الاحتمال الأول فلا يصح ولا يليق، وأما الإحتمالان الآخران فمن الواجب اتباعهما وإحداث المواءمة اللازمة بينهما. إن الأمل فى أن معتقد الإنسان جدير بأن يحقق النجاح إنما هو جزء لا يتجزأ من صحة هذا المعتقد، وأملى - رغم كل الظواهر المثبطة - وطيد فى أن حياتنا النقدية تمضى - ربما تحت السطح، وربما ببطء يثير الضجر - نحو تحقيق هذا الشىء البسيط الصحيح الأولى «الفطرى» الذى يتلخص فى أن النقد الأدبى هو - كما بدأت كلامى - علم (أو فن!) تفسير النصوص الأدبية وبيان قيمتها. ولن يتحقق ذلك إلا بالبدء من النص، والاستمرار فيه، والانتهاء به.

من نقطة الأمل بدأت مواجهــة النص الأولى منذ ثلاثين عاما، وعلى طريق هذا الأمل استمر عملى، وتعلقا بهذا الأمل أقدم هنا جانبا من مجهودى فى «قراءة الشعر» إلى القارىء. وهو جانب يتكون من مجمــوعة مقالات تتناول كلها نصوصاً شعرية، قديمة، ومحدثة، حرة، وموزونة مــقفاة، وقد نشرت هذه المقالات جميعاً فى المجلات المتخصصة، أو مقدمات دواوين شــعرية! كتبت أول مقالة منها حوالى سنة ١٩٧٠، وآخر مقالة سنة ١٩٨٥.

محمود الربيعى

مدخل إلى قراءة الشعر

مدخل إلى قراءة الشعر [1]

تتسع الهوة بين القارئ العربى وبين الشعر، وتلك مأساة حقيقية، فبدون الدربة العالية على قراءة الشعر، والتمتع به، وتطوير طرق متجددة لإضاءته وتحليله، وبدون رؤية العالم من حولنا «رؤية شعرية»، يظل المجتمع قاصراً فى مناطق حيوية من حياته. يظل قاصراً عن رؤية ما حوله رؤية كلية، ويظل محروماً من الطاقة المتخيلة الفاعلة، ويظل حبيس الواقع المادى، يضغط عليه بمنطقه حتى يصبح قصارى تفكيره أن يوفر أجوبة لما يواجهه من أسئلة يطرحها عليه هذا الواقع المادى، وأجوبة لما تفرضه عليه الحياة اليومية من مشكلات. وتصبح مسألة تطوير الواقع، والتحكم فى مساره، ورؤية آفاق المستقبل، مسألة منسية، وخارجة عن حدود اهتمامه، وخارجة أيضاً عن حدود قدراته.

ولننظر حولنا ونسأل بأمانة: من الذى يقرأ الشعر فى عالمنا العربى وفى زماننا؟ ونجد أن الجواب - باستثناء فئة قليلة، وبكل أسف-: لا أحد ممن يعتد بقراءته. وأقول ممن يعتد بقراءته لأننا قد نجد قراء للشعر ممن يمرون بأعينهم على صفحات دواوينه، ملتقطين بيتاً أو أبياتاً، ومرددين لأنفسهم أو للناس ما التقطوه، دون وعى حقيقى بأبعاده وصفاته، ودون أن يفعل ذلك الذى التقطوه فى أنفسهم شيئاً مما ينبغى أن يفعله الشعر فى النفس. وقد نجد أدعياء المعرفة بالشعر، وهم يشبهون «عجائز الأفراح والمآتم» - الذين يتشدقون بمعرفته، وهم أبعد ما يكونون عنها. والذين يموهون ويخدعون، مشكلين فى ذلك خطراً حقيقياً على الشعر وعلى أذهان الناس. وقد نجد الذين يقتنون دواوين الشعر، ويصحبون أهله،

(1) نشر ضمن الكتاب التذكاري لقسم اللغة العربية بجامعة الكويت احتفالا بدخول القرن الخامس عشر الهجرى سنة ١٩٨١.

ويحرصون على حضور جلساته، مباهاة ومفاخرة، وتشبثاً ببقايا إحساس زائف لأن مقاصدهم - ببساطة - ليست شعرية. ونحن - للحق - لا نجد عشاقاً كثيرين للشعر لأنهم عشاق ولأنه شعر. لا نجد هؤلاء الذين يعتقدون فى قيمة الشعر اعتقاداً مبنياً على المعرفة والقدرة على فهمه. وإذ لا نجد هذه الطبقة نعطى لأنفسنا الحق فى استنتاج ما استنتجناه من أنه يفصلنا فى عالمنا العربى عن عالم الشعر هوة سحيقة، ومن أننا لا نرى الحياة رؤية شعرية، ومن أننا ما لم نر الحياة رؤية شعرية نظل حبيسى جانبها المادى. غير قادرين على الفكاك منه، فضلاً عن القدرة على السيطرة عليه، وتوجيهه التوجيه الملائم. وبعبارة أخرى نظل عاجزين عن رؤية المستقبل رؤية صحيحة فضلاً عن القدرة على صنع هذا المستقبل.

وإلى جانب من ذكرت من أصناف الناس الذين يحسبون على الشعر، ولا يقدمون له فائدة تذكر، توجد طوائف أخرى معادية له، أو محايدة إزاءه، وأو مستخفة به، فثمة الذين يعتقدون فى أن الشعر ضرب من السفه، وأن الشاعر خليع أو نصف مجنون، وإذا ذكر الشعراء لهؤلاء جاءت إلى أذهانهم شبه البعد عن الحقيقة، وتبديد الوقت، وفقدان الاحترام الاجتماعى.. إلخ. وقد يبدو عجيباً جداً أن هذا الصنف من الناس موجود بيننا، ولكن هذه حقيقة لا يفيد تجاهلها على الرغم مما بها من غرابة. وثمة الذين لا يقتربون من الشعر من حيث المبدأ لأنهم لا يعتقدون فى جدواه، إذ «الجدوى» لدى هؤلاء مرتبطة أصلاً بما يمكن أن يرى، وأن يلمس، وأن يشترى ويباع. وهؤلاء هم «المحايدون» الذى يكنون - فى واقع الحال - عدواة مضمرة للشعر تتجلى فى إهماله إهمالاً تاماً. وأما المستخفون بالشعر فلا يرون له موقعاً أكبر من موقع الترويح عن النفس. وهم إذا قرأوه قرأوه بهذا الهدف، فلا يوفرون له إلا نفاية الوقت، ولا يخصصون له إلا هامش الذهن والشعور، وإذا لم يجدوا فيه - على نحو سريع - الراحة التى يطلبونها تخلوا عن قراءته دون ندم.

ولنسأل: على من تقع مسئولية هذه الحالة البائسة «غير الشعرية» التى نجد فيها أنفسنا؟ هل تقع على القراء، أو على الشعراء؟ أو على الشعر؟ إننى أعتقد

بإخلاص أنها تقع على شيء قريب منهم جميعاً إذا أردنا، وبعيد عنهم جميعاً إذا أردنا، وهذا الشيء هو «كيفية قراءة الشعر» أو «المستوى الذى يقرأ به الشعر». وحين نصل إلى هذا الحد من كلامنا نكون قد وصلنا إلى قلب المشكلة.

إن الهدف الأخير لقراءة الشعر قراءة حسنة أن نتمتع به متعة جادة واعية تجعلنا أكثر فهماً لأنفسنا، ومن ثم أكثر وعياً بالحياة من حولنا، وأكثر سيطرة عليها. ومن الواضح أننا لا نستطيع أن نوفر لأنفسنا هذا النوع من المتعة بقراءة الشعر إلا إذا فهمناه. وفهم الشعر ليس مسألة هينة. ومن السهل - ولكنه من الخطر - أن نزعم لأنفسنا أننا قد فهمنا، ونكون فى الحقيقة أبعد ما نكون عن الفهم الصحيح. وأسباب صعوبة فهم الشعر فهماً صحيحاً كثيرة، وسأشير هنا - مجرد إشارة - إلى واحد منها فحسب، وذلك بهدف تقريب الأمور ليس غير. يبدأ صلاح عبد الصبور قصيدة له بقوله (٢):

يا صاحبى إنى حزين

وعلينا حين نقرأ هذه « العبارة» أن نتذكر أمرين: الأول أن الشاعر يعبر بهذه العبارة عن معنى خاص، يحس به هو، ويريد أن يبلغه قارءه، والثانى أن هذه العبارة تتكون من ألفاظ لغوية عامة نجدها لدى هذا الشاعر ولدى غيره، ونجدها فى الشعر وفى غيره، والذى يريد أن يعبر عنه الشاعر «معنى» و«شعور»، والذى عبر به «لفظ» أو «ألفاظ»، فنداء الرفيق، والبوح بالحزن، معان وأحاسيس، لا يمكن أن تسمع أو ترى، وهذه الكلمات الأربع «يا... صاحبى... إنى... حزين» أصوات تسمع، ورموز ترى. ومهما قاربنا فى الشرح ومهما قارب صلاح عبد الصبور فى التعبير يظل الإحساس لا صوت له، والصوت لا إحساس فيه بالضرورة(٣). ويرجع ذلك كله إلى أننا نحاول وضع الخاص - وهو فى هذه الحالة نداء الرفيق والبوح بالحزن - فى وعاء عام، مستخدم بنصه وألفاظه لدى عدد لا يحصى من الناس، وفى أغراض لا تحصى من القول، وفى عدد لا يحصى من ألوان السياق، وهذا الوعاء هو «يا صاحبى إنى حزين». ولكىَ يكسب الشاعر هذا

العـام خصـوصيـة، ويطوعه للمـعنى الخاص وللشـعور الخـاص، عليه أن يـقوم بمجمـوعة من ألوان التخـصيص تجعل هذا الوعاء مـقصوراً على هذا الشـعور، أو تجعله وجهاً آخر له، أو تجعله - فى الحقيقة - هو هو.

ومن ألوان التخـصيص هذه جـمع هذه الأصوات والرموز، التـى لا تربطها رابطة منطقية، فى سيـاق واحد (لا يوجد منطقياً أو سببيـاً ما يربط «يا» - مثلاً - إلى «صـاحبى»، ولا مـا يربط «صاحـبى» إلى «حزين»، ولا مـا يربط «إنى» إلى «حزين»)، ومنهـا التوحيد فى التداعـى بين جزيئات هذا العام - كـجعل «الحزن» يتداعى مع «الصـحبة»، والأطراد بين هذه الجـزئيات مما لا يسمح - طبقـاً للعرف الشعرى - بحذف فى أجزاء الكلام، أو تبـديل لمواقع الأجزاء. والشاعر قد ينجح فى الوصول إلى هذا التخصيص - من خـلال ما ذكرت ومن خلال أساليب أخرى كـثيـرة - وقد يخـفق، ومهـمة قـارىء الشعـر أن يكشف عن ذلك. ولا أريد أن أستوفى هذا كلـه هنا، ولكننى أردت أن أدلل فحسب - ومن خلال مـثال عابر - على جانب واحد من الجوانب التى تجعل من فهم الشعر أمراً صعباً.

والكثرة - للأسف - لا تدرك صعوبة فـهم الشعر، والقلة هى التى تدركه. والكثرة - لعدم إدراكهـا - غالباً ما تتصور أن سر صـعوبة الشعر تكمن فى وزنه، وأنه متى ما «فك» هذا الوزن زال الطلسم، وزالت معه الصـعوبة، وأصبح الشعر بنثره إلى كـلام عادى واضحاً أتم الوضـوح، وتمت السيطرة عليه، وانتـهى الأمر. ولعل هذا يفسر الولع الشديد الذى نجده فى الكتب المهتـمة «بشرح» الشعر بتقديم «معادل» نثرى لأبياته.

ولست فى حـاجة إلى تأكـيد خطأ هذا النـهج وخطورته على الشعـر وعلى المتلقى، وذلك لأنه يتجاهل لب الموضوع، وهو أن الشعر شـعر ، والنثر نثر، كما يتجاهل الأمر البـديهى، وهو أنه لو كان نثر القصيدة يساوى القـصيدة لما كان هناك معنى لـصياغـة القصيـدة فى شكل قصـيدة، ولما كـان هناك معنى لخلود الشـعر، ولاستوت قدرة المتنبى - مثلاً - مع قدرة شراحه (أقصد ناثرى شعره).

ولنأخذ - على سبيل المثال - مفتتح قصيدة شوقى «بعد المنفى» (٤)، وننظر إلى أى حد يجدى فى فهم معانيها الشعرية نثر أبياتها (أو شرحها بهذه الطريقة كما يحب أن يسميه دعاة «نثر الشعر»).

يقول شوقى:

أنادى الرسم لو ملك الجوابا ... وأجزيه بدمعى لو أثابا

وقل لحقه العبرات تجرى ... ولو كانت سواد القلب ذابا

سبقن مقبلات الترب عنى ... وأدين التحية والخطابا

نثرت الدمع فى الدمن البوالى ... كنظمى فى كواعبها الشبابا

وقفت بها كما شاءت وشاءوا ... وقوفاً علم الصبر الذهابا

لها حق وللأحباب حق ... رشفت وصالهم فيها حبابا

ومن شكر المناجم محسنات ... إذا التبر انجلى شكر الترابا

وبين جوانحى واف ألوف ... إذا لمح الديار مضى وثابا

رأى ميل الزمان بها فكانت ... على الأيام صحبته عتابا

ويمكن أن نفعل ما لا نحب فننثر هذه الأبيات على النحو التالى: «إننى أتوجه بالنداء إلى الأثر الباقى من الديار (التى هى هنا الوطن) لو أن هذا الأثر يستطيع أن يجيب ندائى، كما أننى أكافئه بدموعى لو أنه عاد إلى حالته التى كان عليها، والدموع الجارية أقل من أن تفى بحق هذا الأثر الغالى، حتى لو كانت هذه الدموع صميم القلب قد تحلل وجرى على شكل دموع ولم تكن ماء ينحدر من العين. لقد أصبحت دموعى تشبه شخصاً يسبقنى إلى أرض الوطن، تقبل ترابه، وتقوم عنى بتعظيمه ومحادثته، ولقد سكبت هذه الدموع بين الآثار الدارسة للوطن، كما نظمت فى شباباتها الغزل أيام كانت مأهولة بفتياتها. ولقد طال وقوفى - طاعة لمشيئة آثار الديار وطاعة لمشيئة من كان بها - إلى حد جعل الصبر - والشأن فيه أن يبقى - يتعلم كيف ينقضى. إن لهذه الديار حقاً علىّ، كما أن لأحبابى الذين كانوا فيها حقاً علىّ، هؤلاء الأحباب الذين تمتعت بقربى منهم وودهم، وسقيت حبهم كما يسقى الشراب الطيب. واعترافى بالجميل ينصب على

الديار، وعلى من أنبتتـهم هذه الديار من خلان أوفياء، وأنا شاكـر للاثنين. وكما يشكر البـاحـث عن الذهب تراب المنجم الذى أخـرجـه أشكـر تراب الوطن الذى أنجب لى أحبـائى. إننى أملك بين جنبى قلباً طبعـه الوفاء والألفة، وهو يشـبه فى هذا شخصـاً مشتاقاً إذا أبصر الوطن الذى أنبـته انتهى إليه لا مشيـا بل وثباً. وقد شاهد هذا القلب مـا حل بالديار (الوطن) من مظالم وويلات، فـعاتب الزمن فى ذلك عتاباً يدوم ما دامت الحياة».

ومن الواضح أن مـا فى أبيات شوقى أكـثر بكثـير جداً مما فـى هذه المحاولة المتواضعة لنثرها. ولا بد أن أعترف أنه بمقدور أحد غيرى أن يقدم نثراً لهذه الأبيات أفضل مما قدمت، ولكن ما يمكن أن يقدمه مهماً جاد - يظل نثراً، على حين يظل كلام شوقـى شعراً. والشعـر لا يساوى أى نثر يمكن أن ينحل إليـه، وسواء أكان هذا النثر جيداً كما يمكن أن يقوم به المدربون عليه، أم غـير جيد كما فى محاولتى السابقة! وواجب القارىء الناقد - إذا أراد أن يفهم الشـعر وأن يتمع به نتيجة لهذا الفهم وأن يتيح لغيره أيضـاً فرصة الاستفادة بتجربته فى فـهم الشعر والتمتع به - أن يستخرج منه الصفات التى هو بها شعر، أى بناء خـاص فريد مقصود، يعبر عما يعبر عنه بطريقة خاصة فريدة مقصودة، ويكمن معناه فى هذه الطريقة، فيكون هو ذلك المعنى الذى يتـوصل إليه عن طريق واحـد هو تحليل هذه الطريقة. وسـأقوم هنا بمحاولة مـختصرة تمثل فحـسب مدخلاً لما يمكن أن يقوم به القـارىء الناقد فى فهم بناء هذه الأبيات.

هذه الأبيات محاولة جاهدة لإقامة نوع من التوازن بين عواطف إنسان (وهو الشاعر) وبين بعض المعطيات الخارجية التى تعـادلها. ونحن نهتدى إلى معرفة هذه العواطف من خـلال تعرفنا على هذه المعطيات الخـارجية التى تعـادلها، وذلك لأن الشعور - كما أسلفت - لا يمكن أن يتـشكل إلا إذا عودل بمعادل قولى. وتتضام هذه المعطيات الخارجيـة فى الأبيات فى عنصرين كبيرين، أحـدهما مادى، والآخر بشرى، ويتمثل العنصر المادى فى الوطن، ويتمثل العنصر البشرى فى الناس الذين

تربطهم بالشاعر عـواطف حميمة من أبناء هذا الوطن. وبنظرة سـريعة إلى الأبيات نجـد أن الشاعـر يعطى العنصـر الأول - وهو العنصر المادى - الـغلبة المطلقـة فى المعادل القـولى، فمن مـجمـوع تسعة أبيـات يخص العنصر الأول بخـمسـة أبيات صريحة لا شبهة فيها، ولا تخالطها أية آثار تنتمى إلى العنصر الثانى، وهذه الأبيات هى الأول والثـانى والثالث والـتاسع. وفى بقـيـة الأبيات وهى الرابع والخـامس والسادس والسابع يمزج الشاعر بين العنصـرين - فى الإحساس بهما - مزجاً يكاد يكون متوازناً، فدموعه للديار وغزله بساكنيها، ووقوفه طاعة لمشيئة الديار ومشيئة ساكنيـها، وللديار حق ولسـاكنيها حق (وصـحيح أن الشطر الثانـى من هذا البيت السادس خـاص بساكنى الديار، ولكنه لا يـخل بهذا التوازن الذى ذكـرته على كل حال)، والشعور بالعرفان متجه إلى التراب (الديار) وإلى الذهب (أهل الديار).

وحين نطل إطلالة جديدة على الأبيات بغيـة فحصها من زاوية «التوازن فى البنية» هذه نجد أن الشاعر - فى سبيل إحكام هذا التوازن - قد ربط العنصر المادى بإطار راسخ فى تقاليد الشعر العربى هو «نداء الديار» و«البكاء على الأطلال» على نحو يمـكن القول معـه بأننا نواجه بكاء عـصرياً بين يدى الوطن، هذا عـلى حين نجده قـد ربط العنصـر البشـرى بإطار شعـورى شخـصى بحت. وهو فى الناحـية الأولى لا يحاكى محاكاة لفظية فارغة كما اتهم أكثر من مرة (٥)، بمقدار ما يحاول التحرك داخل إطار مشروع، معـتمداً فى ذلك على ما هو موجود لدى المتلقى من رصيد زاخر بهذا الموضوع «القديم - المحـدث». ولأن الشاعر يريد أن يثبت معالم هذا الإطار لدى المتلقى، ويبنى له ركائز متينة تساعـده على إدراك ما يعادل مشاعر الشاعر، ومن ثم الانتقـال إلى إدراك هذه المشاعر ذاتها، فقد قدم له مـجموعة من العبارات التى تؤدى وظـيفة اللحن المميز، ولكنهـا ليست «أكلشيهـات» فارغة بأى حال، وهى عـبارات تتـردد مثـيلاتهـا فى بكاء الأطلال فى الشعـر العربى بـدرجة عاليـة. وهو يبدأ الأبيـات بتلك العبـارات ذات الدلالة: «أنادى الرسم»، وبما أننا نعلم علم اليقين - كما أن الشاعـر نفسه يعلم علم اليقين - أنه لا رسم هناك ولا طلل فإن مشـاعرنا تتحول بسرعة إلى لب مـا يريد التعبير عنه على الحقـيقة، وهو

وضع «المشـاعر الجـديدة» فى «الإطار القديم»، أو بعـبارة أخرى تقديم «شـراب جديد» لنا فى «كأس قـديم». إننا لا نندهش حين نسمع عبـارة «السلام عليكم» - مثـلاً - فى موقف نكون أبعد مـا نكون فيـه عن السلام. وفى هذه الحالة تتـحول مـشاعـرنا - على نحـو شـبه آلى ولكنه طـبيـعى - إلى الظلال والإيحـاءات التى التصـقت بهذه العـبارة فى رحلتـها الطويلة فأصـبحت جـزءاً حياً من مـعناها، بل أصبحت تزاحم مـعناها الأصلى، فى الحقيقة، وتغـلبه على أمره. وهذا هو الذى يجعلنا نفـهم عن المتحدث مـا يريد، ولا يعوقنا عن هذا الفهم علمنا بيـقين أنه لا سلام فى واقع الحال.

والعبـارة الثانية من هذه العبـارات هى «الدمن البوالى»، ومثل هذه العـبارة يتردد فى «شعر البكاء على الأطلال» - مع العبارة السابقة - تردد قرار الصوت مع جوابه. ويأتى الحديث عن الوقوف بالديار فى مطلع البيت الخامس فيحكم أطراف هذا الإطار، ويثبت ركائزه، ويوفر لنا ضماناً محكماً بالإحساس بأنا أمام نوع جديد من «البكاء على الأطلال» ما دمنا نسلم أنه لا بكاء - على التـحقيق- ولا أطلال. أمـا العنصر البشرى فـهو يرتبط بـشعـور شخـصى بحت كمـا قلت، وذلك لأن الإحساس المتجـه إلى الناس (الأفراد) إحساس خاص بطبيـعته، ولذا فلا بديل عن أن يعبر كل منا عن إحـساسه نحوهم فى اللغة التى يعـتقد أنها صحيـحة ومؤثرة، دون معنى للتقـيد بأطر عامة لهـا صدى فى نفوس الجميع، أمـا الإحساس بالوطن فله طابع «العمـوم» ويمكن أن نجتمع فـيه على عاطفـة، إن لم تكن متمـاثلة فهى متـشابهـة، مما يسمح بالحـديث عنه على نحـو مؤثر ضمن إطـار من إطر التقـاليد الواضحة المعروفة.

ويمكن أن نعيد الكرة على هذه الأبيات فنراها محاولة لإقامة «جسر اتصال» شعـرى، أو قنوات اتصـال لغوى ذات منطق خـاص فى الأداء. ومن هذه الزاوية نرى أن الشاعر يجـمع جزئيات مشاعره مـتفاعلة مع «معادلهـا» اللغوى حتى تصل إلى ذروة محـسوسة. وهـذا التجمـيع يتم على مرحلتـين: مرحلة تبـدأ مع البيت

الأول، وتنتهى إلى ذروتها فى البيت الثالث، الذى نرى فيه الدموع، وقد نضجت واستوت، وأصبحت كالجنين الذى وفى أيام حمله، وها هى ذى قد خرجت ساعية، تقبل التراب، وتنوب عن صاحبها فى أداء التحية وعقد مخاطبة واجبة:

سبقن مقبلات الترب عنى وأدين التحية والخطابا

وهذا الخروج والسعى إنما يتمان فى «تعبير شعرى»، أى على نحو لا يمكن تصوره إلا فى الشعر، وإلا فكيف يمكن فى الواقع المادى أن نتصور الدموع، وقد تقدمت صاحبها، وخرجت ساجدة؟ والمرحلة الثانية متجمعة منذ البيت التالى لهذا البيت مباشرة (وهو البيت الخامس)، ولا تزال تتقدم نشطة حتى تصل إلى ذروتها فى البيت الثامن، إذ تخرج نتيجتها على نحو ما خرجت عليه نتيجة «التجميع» السابق، فيتقدم القلب هذه المرة، ماضياً نحو الديار فى ثبات. وواضح ما فى هذه العملية الشعرية من تقدم، وتطوير، وتشابك، وذلك على الرغم من هذا الانقسام إلى مرحلتين: فالمرحلة الأولى أبسط فى نسيجها من المرحلة الثانية، وهى بمثابة مقدمة، ولهذا فإنها تكتفى بالدموع، على حين تسلم المرحلة الثانية إلى القلب. والدموع - باعتبارها معادلاً لمشاعر بعينها- هى الصورة التمهيدية إذا ما قورنت بالصورة الثانية المعقدة التى يتوجها القلب. وينبغى أن يلاحظ - كذلك - أن نتيجة المرحلة الأولى فى هذا النسق التركيبى المتطور المترابط أهدأ فى حركتها من نتيجة المرحلة الثانية، فهناك كانت الدموع تسبق (وليس فى هذا إشارة إلى كيفية حدوث هذا السبق)، وتقبل الترب، وتؤدى التحية، وتخاطب، وكلها أمور يمكن ألا تتسم بالشدة أو السرعة ضرورة، على حين يحتشد القلب هنا ويتوتر ويسرع، وذلك من خلال لغويتين تدلان على ذلك وهما «اللمح» و«الوثب»:

إذا (لمح) الديار مضى (وثاباً)

ومرة أخرى نقول إن شوقى هنا - كما كان هناك - يعبر تعبيراً شعرياً، لأن المتلقى لا يمكن أن يقبل فكرة القلب على أنه «يلمح» أو أنه «يثب» إلا فى الشعر

فإنه يقبل ذلك عن رضا كامل، وذلك طبقاً لتقاليد النوع الشعرى الطويلة العريقة. أما البيت الأخير من هذه الأبيات فلا يمثل عندى أكثر من نوع من «إسدال الستار».

هذا ويمكن المضى إلى مستويات جديدة من القراءة الشعرية لهذه الأبيات؛ فمن الممكن مثلاً أن نقرأها مرة من مستوى «المعجم الشعرى»، ومرة من مستوى «تركيب العبارة الشعرية»، ومرة من مستوى «النسق والسياق»، ومرة من مستوى «الجرس والإيقاع»... وهكذا.

وواضح أن هذه «المستويات» ليست سواء فى الأهمية، أو فى الكشف عن قيمة الشعر ومعناه، ولكنها سواء فى كونها أبواباً طبيعية لقراءة الشعر، وهى أبواب ينبغى أن تولج فتكشف عن سر «البنية» فى القصيدة، ومن ثم تؤدى إلى إدراك معناها هى، لا المعانى التى فى أذهاننا نحن قبل القراءة.

لقد أشرت - فيما مضى - إلى أننا نقبل فى الشعر - عن اقتناع شعورى - ما لا يمكن أن نقبله فى غيره. ومعنى هذا أننا نتفق - بالصمت - على أن اللغة الشعرية لغة فوق اللغة التى نتفاهم بها فى حياتنا العادية، كما نسلم بأن التعبير الشعرى تعبير فوق نظيره فى النثر. ولكن التناقض الذى نقع فيه عادة هو أنه مع تسليمنا بهاتين الفكرتين نجنح إلى ربط الشعر بما حولنا من واقع الحياة الحرفية، كما نجنح إلى «شرح» الشعر عن طريق نثره فى عبارات «نتصور» أنها تعبر عن معناه. والعجيب أن السمات التعبيرية فى الشعر موجودة معه منذ كان، ونحن نراها، ونسلم بوجودها، ولكنها لم تستطع أن تقنعنا بأن للشعر منطقه وللواقع منطقه، واعتقدت طائفة كبيرة منا أننا إذا نجحنا فى تفسير الشعر طبقاً لخبرتنا بالحياة اليومية التى نحياها، فقد أرضينا أنفسنا، وخلعنا على الشعر شرفاً أعتقد - من ناحيتى - مخلصاً أنه ليس فى حاجة إليه.

منذ أن قدم لنا المثقب العبدى ناقته فى الأبيات التالية:

إذا ما قمت أرحلها بليل	تأوه آهة الرجل الحزين
تقول إذا درأت لها وضينى	أهذا دينه أبداً ودينى

أكل الدهر حل وارتحال أما يبقى على ولا يقينى (٦)

ونحن نقبل أن الناقة فى الشعر يمكن أن تتأوه، ويمكن أن تتكلم دون أن نحس فى ذلك أدنى صدمة أو غرابة، ولكننا إذا عدنا إلى أنفسنا خارج الشعر للحظة أدهشنا أن يكون ذلك ممكناً، ويعنى ذلك - كما أشرت من قبل - أن كل ذلك ممكن شعرياً، غير ممكن مادياً، وإذا كان الأمر كذلك فأين هى «الواقعية» التى يراد لنا أن نعثر عليها فى الشعر، والتى يراد لها أن تقتحم أذهاننا بالقوة عن طريق حشد الآراء فى الدراسات النظرية حشداً لتخبرنا بأن الشعر (وبخاصة الجاهلى منه) ابن البيئة، وأنه يصور ما يرى، ويصف الواقع حوله! نعم إن الشعر يصور الواقع، ويصور ما يرى، ويصور البيئة، ولكنه أكثر معرفة بما يصور منا لأنه أعرف بأسلوبه وطبيعة التعبير فيه منا. وهذا هو الذى يجعله يصور كل ذلك «تصويراً شعرياً»، والتصوير الشعرى يعنى أنه يعلو على منطق الواقع فى رؤية الأمور، والرؤية الشعرية شىء، ورؤيتنا نحن للواقع اليومى من حولنا شىء آخر. ونتيجة لذلك لايفيد فى فهم الشعر أن نقيسه على ما نعلم من واقعنا اليومى، وإنما يفيد فى ذلك أن نفحص العناصر التى يتركب منها لنستخرج منها المعنى الذى يحتمه هذا التركيب.

للجميح قصيدة قصيرة مشهورة، أوردها المفضل الضبى فى «المفضليات» هذا نصها (٧):

أمست أمامة صمتاً ما تكلمنا مجنونة أم أحست أهل خروب
مرت براكب ملهوز فقال لها ضرى الجميع ومسيه بتعذيب
ولو أصابت لقالت وهى صادقة إن الرياضة لا تنصبك للشيب
يأبى الذكاء ويأبى أن شيخكم لن يعطى الآن عن ضرب وتأديب
أما إذا حردت حردى فمجرية جرداء تمنع غيلاً غير مقروب
وإن يكن حادث يخشى فذو علق تظل تزبره من خشية الذيب
فإن يكن أهلها حلواً على قضة فإن أهلى الألى حلوا بملحوب

لما رأت إبلى قلت حلوبتها ... وكل عام عليها عام تجنيب
أبقى الحوادث منها وهى تتبعها ... والحق صرمة راع غير مغلوب
كأن راعينا يحدو بها حمراً ... بين الأبارق من مكران فاللوب
فإن تقرى بنا عيناً وتختفضى ... فينا وتنتظرى كرى وتغريبى
فاقنى لعلك أن تحظى وتحتلبى ... فى سحبل من مسوك الظأن منجوب

وقد تناول الدكتور محمد النويهى هذه القصيدة فى كتاب له عن الشعر الجاهلى(٨) - وهو كتاب حافل بالأفكار الجليلة - فرآها - على حد تعبيره - «خناقة» بين زوجين! ورأى أن روعتها ترتكز على ناحيتين: الأولى الطريقة الصوتية التى ينبغى أن تقرأ بها - والتى لابد أن الجميح رددها بها، والثانية ربطها بمواقف شبيهة بها لدى بعض طبقات المجتمع المصرى، وبتعبيرات شبيهة بتعبيراتها فى العامية المصرية. ولن أعلق على الناحية الأولى بأكثر من القول بأننا لا نستطيع أن نقطع علمياً بطريقة خاصة كان يلقى بها الشعر القديم، وذلك لسبب واضح هو أنه لا توجد لدينا «تسجيلات صوتية» أو معلومات موثقة، تصل بنا إلى حد اليقين العلمى فيما يتصل بأقرب الطرق التى كان يلقى بها هذا الشعر، وأى كلام يقال فى هذا الموضوع يبقى محض اجتهاد. وأما الناحية الثانية فتتصل بما أشرت إليه بالفعل من أن الشعر شىء ونثره شىء آخر (وأزيد على ذلك هنا فأقول إن الشعر شىء ورده إلى اللغة العامية شىء آخر عجيب!)(٩). وسأقف عند هذه الناحية وقفة قد تطول.

يرى الدكتور محمد النويهى أنه مما يعيننا على فهم البيت الأول من هذه القصيدة أن نتصور زوجا مصرياً (ولا أستطيع من ناحيتى أن أؤجل هذا التساؤل: لماذا ينبغى أن يكون الزوج مصرياً بصفة خاصة فى مواجهة نص شعرى عربى إلا إذا كانت فكرة الأدب وحرفية الواقع تسيطر على أذهاننا؟) يتشاجر مع زوجه فيقول متهكماً: «الست بسلامتها مبوزة! خرست ما تنطقش (لماذا لا نكون أكثر دقة هنا فنقول ما تنطأش؟) مالها كده ملوية، بوزها طوله شبر؟ ماحدش قد المقام

(ولماذا لا نكون أكثر دقة هنا أيضاً فنقول : أد المآم؟) الله! ما لها يا خويا جرى لها أيه الولية دى؟ اتجننت: ركبها عفريت(١٠).

كما يرى أن بهاء البيت الثانى لا يتضح إلا فى ضوء العامية المصرية بأن نرده على النحو التالى: «تكونش الست بسلامتها قابلت واحد من قرايبها من ورا ضهرى؟ الله الله أضبط! فهمت فهمت!»(١١). ويزداد توغلاً فى «الشعبية» فيقول: «كما يقول زوج معاصر متوطن حى بولاق وقد تزوج من امرأة من غير حيه: تكونش بسلامتها قابلت الجماعة أسيادنا بتوع الدرب الأحمر!!» (١٢).

«أما البيت الثالث» فشطره الأول - عند الدكتور النويهى - نظير قولنا المعاصر (يقصد نظير ما يراه هو من مقابل بالعامية المصرية): «لو كانت ناصحة صحيح، لو كان عندها مخ» (١٣). أما شطره الثانى فنظيره «بقى الحجر التقيل ده ه! ريح نفسك! والمعنى الكامل الذى سيفهمه سامعك هو أنه سيعجزه حمله. أو قولنا: بقى الراجل البخيل ده.. ه يا عم سيبك! أى أنه لا يجدى معه الاستعطاف. فلكى تصل إلى النبرة الصحيحة التى تنطق بها «تنصبك للشيب» تذكر النبرة التى تنطق بها قولنا: «سيبك»! (١٤).

والبيت الرابع يرى عنده أبهى ما يرى فى ظل العبارة العامية المصرية «على مين يا ست؟ على أنا فشر!» (١٥) «عيب على الشيبة دى بقى أنا اللى شبت عاوزة تلعبينى على صابعك؟ مكنش ينعز!» (١٦). والبيت الخامس يحلل - تحليلاً أدبياً- عند الدكتور النويهى على النحو التالى: «يا خلق هوه من جراءتها! دى وحش دى وإلا إيه؟ ياهو! حتا كلنا يا ناس! حا تبلعنا بلع!» (١٧). وإذا وصل إلى البيت العاشر:

كأن راعينا يحدو بها حمرا

رده إلى «بقى دى جمال يا ناس! دى مش جمال» (١٨)، وإذا وصل إلى البيت الحادى عشر:

فإن تقرى بنا عيناً وتختفضى   فينا وتنتظرى كرى وتغريبى

رأى ما فيه من روعة على ضوء الكلمات العامية (الرائعة!) التالية «بس بقى يا ست ارضى علينا ما تتكبريش كده قـوى! اخص بقى امال اصبرى يا ست وربك يعدلها! إن شـاء الله ييجى الفرج (لا أعلم عامـية حريصة على القواعـد الإملائية الحقيقية إلى هذا الحد. وكان من الممكن أن تكتب عبارة «إن شاء الله» «انشللا» - خاصة وأن الدكـتور النويهى يعلق على طريقة النطق أعظم الأهميـة) بس اصبرى معانا شوية وبكرة الأحوال تبقى معدن»(١٩).

وسؤالى الآن هو: لمـن يكتب الدكتور النـويهى هذا الكلام؟ إذا كان يكتـبه لعامة الناس فـعامة الناس لا يقرءون، وإذا كان يـكتبه «للقراء»، فهـؤلاء ليسوا فى حاجة لمن يذكرهم بالـلغة العامية، وإنما هم فى حاجة لمن يسـاعدهم على الدخول فى عالم هذا النص الأدبى، ويرحل بهم داخـله رحلة تفيدهم وتمكنهم من فـهمه فهمـاً أدبياً، كما تحفـزهم على الرحلة المستقلة داخل نصوص أخـرى، فهل تحويل هذا الشعر إلى عـبارات عامية يؤدى هذا الغـرض؟ إننى - بكل أمانة، وعلى طول ما قلبت الأمر فى ذهنى - لا أدرى كيف!

وسؤال ثانٍ: هل الدكتور النويهى يكتـب تحت هذا العنوان الخطير : «الشعر الجاهلى - منهج فى دراسـته وتقويمه» للقارىء المصـرى؟ أو للقارىء العربى، أو للقارىء عموماً، سواء أكان عربياً أم غير عربى يقرأ العربية؟ إذا كان يكتب للقارىء المصرى فقد تكلفت الفقرة السابقـة بالجواب، وإذا كان يكتب للقارىء العربى فمن حق هذا القارىء عليه أن يتحدث إليه بلغة يفهمها، وإذا كان يكتب للقارىء بالمعنى الأعم فـــمن الواجب - ومن بـاب أولى - أن يتـــخـلى عن هذا الحـس المحلى «اللهجى» الضيق.

وسؤال ثالث: كيف يستقيم تفسـير الشعر عن طريق رده إلى كلام عامى هو كلام الناس الذى يسـتخدمـونه فى حياتهم اليـومية للتعـبير عن أمـورهم وتجاربهم الحسية فى ضوء مـا قدمه الدكتور النويهى نفسه من فهم للشـعر فى كتابه؟ يقول: «فالذى نجده فى الشعر الجاهلى ليس تجارب الحياة «الخام» نفسها، ولا حقائق المادة

المسجلة تسجيلاً آلياً مقتصراً على المحاكاة، بل كما تصورها الفنان وانفعل بها وتذكرها، تصوراً وانفعالاً وتذكراً تزيدها حدة وعمقاً وغنى، وتزيدنا بها وعياً وإدراكاً وتأثراً (٢٠)، وإذا كان ما نجده فى هذه القصيدة ليس «تجارب الحياة الخام» فكيف يمكن تفسيرها فى ضوء تصور تجربة الحياة «الخام»؟ ألم يحثنا الدكتور النويهى على تصور زوج معاصر يجد نفسه فى تجربة شبيهة فيقول كذا وكذا؟ وإذا كان الشعر «تصوراً وانفعالاً وتذكراً» فكيف يساعد على فهمه أن نشرحه فى لغة عامية، أى نرده إلى الواقع الحى الذى يجد شيئاً فيعبر عنه تعبيراً تلقائياً مباشراً؟ وكيف يمكن أن تزيدنا هذه اللغة العامية التى أمدنا بها الدكتور النويهى فى شرح هذه القصيدة وعياً بهذه القصيدة وتأثراً بها. ومن ثم تزيدنا وعياً وإدراكاً وتأثراً بمعنى الحياة من حولنا؟

وكيف يستقيم ذلك كله فى قول الدكتور النويهى: «ذلك أن الذى نشهده فى الشعر ليس الشاعر وهو يعانى التجربة الواقعية، بل الشاعر وهو يتذكرها بذاكرته التى تعيد إحياءها، ويتخير عناصرها الهامة ويعيد ترتيبها بخياله الفنى، وينظر إليها من خلال مزاجه الخاص، ويمزجها بعاطفته القوية فيضيف إليها من مزاجه وعاطفته عناصر تزيدها تكاملاً وانسجاماً، وتجلى أهميتها الحقة ومغزاها الكامل له ولإخوانه فى البشرية، ثم يصوغها فى ألفاظ مركزة قوية الشحن والتداعى. وينظم هذه الألفاظ فى موسيقية تساعدنا بإيقاعها وتنغيمها على الدخول فى عالمه العاطفى والتخيلى، ونحن لا نستطيع الدخول إلا إذا شحذنا قدراتنا على التفاهم والمشاركة والتعاطف. وعلى الاستجابة القوية لتأثير الألفاظ بمعانيها المشحونة وموسيقاها المثيرة. وبهذا يحقق الفن رسالته المزدوجة فى زيادة وعينا بتجارب الحياة وتعمقنا لمغزاها الحقيقى من ناحية، وفى الترقى بهذه التجارب، وبانفعالات الحس نفسها، وإذ يرفعها من مستوى الممارسة الحسية المباشرة إلى مستوى المشاركة الفنية التى تقوم على التذكر والتخيل والتعاطف(٢١).

هذا هو كلام الدكتور النويهى، وهو كلام تقره كل نظرية نقدية معقولة، ولكنه يستلزم أن نبدأ فى الشعر من الشعر لا من الحياة الواقعية، ونتعرف على

طريقتـه فى البناء القائم على إعـمال الذاكـرة والخيال، وإعـمال اللغة المـوسيقـية المركزة، وإعـمال الصـياغـة والنسج وكل ما أشار إليـه الدكتـور النويهى - وذلك لنخرج بصـورة فعلية للمعنى من خـلال ما أراده الشاعر له أن يكون. ورد الـشعر إلى اللغة العـامية يسلمنا إلـى عكس ذلك، لأنه يفترض أن مـا هو مركب ومطور ومنسوج بطريقة مركبة على هذا النحو العالى يمكن أن يكشف عن أبعاده وجوانبه بمجرد استـحضار ما نتصور أنه نظيـره من وسيلة أخص خصائصهـا - عند الدكتور النويهى - أنها حية وتلقائية، ومـباشرة، وفورية، وهى لذلك لا يمكن أن تخضع للتذكر والتخيل والصياغة فى لغة خاصة.

ويبدو - إذن - أننا لا يصح أن نصف قصيدة الجميح بأنها مشاجرة «زوجية» - أو «خناقة زوجية» - كما يسميها الدكتور النويهى - وإنما يجب أن نصفها بما هى عليه بالفعل فنقـول إنها صورة فنية تتجاوز فى مـعناها الكائن فى طبيعة تركيـبها ما كان - أو لم يكن - من شجار بين الجـميح وزوجه، وما كان - أو لم يكن - من شجار بين أى زوجين. بغض النظر عن الزمن الذى عـاشا فيه، وبغض النظر عن أن يكون هذان الزوجان - أو مثلهما - قـد وجدا فى الحياة أو لم يوجدا. ومعنى هذا أن هذه القصيدة فى تركيبها الشعرى لا تعكس الواقع الحرفى فى أية صورة من صوره، بمقدار ما توازيه وتغادله، وترسم نموذجاً أعلى يعبر عن كل واقع - حاصل أو متخيل - ويتجاوزه فى ذات الوقت، ليـتصف بصفات هى من خصائص الفن، ولا يمكن أن نجدها فى أى واقع بعينه.

وينبغى ألا نتعلق طويلاً بالمثير الأول للقـصيدة، فهذا فى الفن شيء لا خطر له، وسواء أكـان الجميح قد تشـاجر مع زوجه أم لم يتـشاجر، أى سواء أكـان ما بأيدينا نتيجة لمشاجرة فعلية أم لم يكن، فـهذا لا يغير من واقع الحال شيئاً. وواقع الحال أن لدينا قصـيدة تحمل معانى تنبع من تركـيبها الفنى، وتركيـبها لا يمكن أن ينتج عن مشـاجرة ما، وإنما يمكن أن ينتج عن شيء واحـد فحسب هو استـغراق الفنان فى فنه. وولاء الفـنان لفنه يتجـه فى مـرحلة التـشكيل كليـة إلى محـاولة

السيطرة على أدواته بغية تقديم صورة متوازنة ومدهشة لرؤيته لم يقدمها أحد قبله، ويظن أنه لن يقدمها أحد (أصيل) بعده.

وفى مرحلة التشكيل هذه تنسى المناسبة الخاصة، أى تنسى «المشاجرة» - إذا كان المثير الأول لهذه القصيدة مشاجرة - وتنسى مشاعر الغضب، وتنسى الأحاسيس الشخصية المثارة حول حدث مادى بعينه، ولا تبقى إلا طاقات التشكيل الشعرى الفعالة.

والآن، دعنا نفحص قصيدة الجميح باعتبارها وحدات تركيبية تتدرج مترابطة حتى تكون بنية متوازنة تخلق لدينا انطباعاً كلياً بمعان بعينها، وبمشاعر بعينها. وبوسعنا من هذه الناحية أن نراها مواقف متقابلة. وتقابلها لا يعنى أنها غير متداخلة فى بعض الأحيان. وتجتمع أطراف الموقف الأول فى البيتين الافتتاحيين، وفيه تسود الدهشة، كما يسود الإحساس بدواعى الريبة، والتساؤل وسرعة الأمور:

أمست أمامة صمتاً ما تكلمنا	مجنونة أم أحست أهل خروب
مرت براكب ملهوز فقال لها	ضرى الجميح ومسيه بتعذيب

والدهشة تنبع فى الشطر الافتتاحى من «الصمت» ومن «عدم الكلام» معا وهما من ناحية الاحساس بهما - عند التأمل - قيمتان. «فالصمت» قيمة، و«عدم الكلام» قيمة أخرى، ومجىء كل منهما فى سياق «الإمساء» يزيد من الإحساس بعنصر الدهشة الذى ينمو أصلاً بالتساؤل. وهذا الإحساس يتزايد مع اطراد البناء الشعرى فيصبح فى الشطر الثانى دهشة صريحة، تتولد منها تساؤلات متلاحقة، وتلفها ريبة واضحة. والمهم فى هذا كله أن هذه «الجزئيات» التى تكون الموقف مبنية بطريقة «سيستماتيكية» منظمة. وهى تكون فيما بينها سياقاً ونسقاً، ففى سياق «الإمساء» و«الصمت» و«عدم الكلام» يمكن أن تنشأ الدهشة، والريبة، وكل التساؤلات.

وإذا افترضنا حدوث الأمور على نحو كهذا فإنها تبدو مقنعة، وإذا افترضنا

حدوثها على أى نحو آخر فإنهـا لا تبدو كذلك، لأنها فى أية حالة أخرى إنما تضع النتائج قبل المقدمات.

وتقضى التسـاؤلات الناشـئة عن هذا الموقف إلى تسـاؤلات جديدة مـتصلة بالتـماس الأسـبـاب، وقـدح الذهن، بغيـة الاهتـداء إلى شىء يرتاح إليـه المرتاب المتسـائل. وهذه التسـاؤلات الجديدة تطرح على شكل إخـبار يشـتمل عليـه البيت الثانى. وهو يفترض «سبباً» ولكنه يقدمه على نحو قلق تكتنفه السرعة الحاصلة من الكلمات: «مـرت»، و«ملهوز»، و«مسـيه»، كمـا يكتنفه عـدم اليقين المتـمثل فى إطلاق «الضر» و«العذاب»، وعدم ربطهما بنوع ما من أنواع الضر والعذاب.

وهذا الموقف الذى عبر عنه فى الـبيتين السابقيـن ليس سوى نوع من الفعل المشتـمل على جانبـين: هما ملاحظة أمـر ما، ونشوء تسـاؤل عن هذه الملاحظة. ويتمثل البيتان التاليان موقفاً ثانياً هو بمثابة رد فعل للموقف الأول:

ولو أصـابت لقـالت وهى صـادقـة ... إن الرياضـــة لا تنصـــبك للشـــيب

يأبى الذكـــاء ويأبى أن شـــيـــخكم ... لن يعطى الآن عـن ضـرب وتأديب

وهذا الموقف بدوره يتكون مـن عناصر مـتـقابلـة تشكل «بنيـة» متـرابطة. وبوسـعنا أن ننظر - بالمعنى الحرفـى للنظر - فنبصـر فى البيت الأول «الإصـابة»، و«القول»، و«الصدق» فى جانب، ونبصر «الرياضة»، و«النصب»، و«الشيب» فى جانب آخر. وعلاقة القيم الثلاث الأولى بعضـها ببعض علاقة معنى، وهى كذلك علاقـة «تجاوب أصداء» ويمكن أن ننظر إليـها فنراها عـلاقة اطراد، وأن ننظر من زاوية أخرى - فنراها علاقة تقابل.

وعلاقـة القيم الثلاث الأخـرى بعضهـا ببعض عـلاقة ارتباط مـعنوى أيضاً (ولنفكر مثـلاً فى الفعل «راض» «يروض»، وكيف يتضـمن محاولة متكـررة وفعلاً عنيفاً يسلم علـى نحو طبيعى إلى النصَب الذى يصب على نحـو طبيعى - وبطريق التداعى - فى القـيمة الثـالثة التى هى الشـيب). فإذا أخذنا القـيم الثلاث الأولى

باعتبارها وحـدة، والقيم الثلاث الأخرى باعتبـارها وحدة، وجدنا أن الأولى تقف مع الأخرى فى حالة تقابل.

فالمجموعـة الأولى أقرب إلى عالم المجردات على حين أن المجمـوعة الثانية أقرب إلى المحـسوسـات. وإذا كانت القـيمة الأخـيرة فى البـيت الأول من هذين البيـتين - وهى «الشيب» - ترتبط معنوياً وشـعورياً بآخر قيـمة جاءت فى البيـتين السابقـين - وهى «العذاب»، فـإن ظلالها تفـيض فيضـاناً على ما بعـدها، إذ نجد «الإباء»، و«الذكاء»، و«الشيخوخة»، كما نجد «العناد» (لن يعطى). أما «الضرب»، و«التأديب» فهما يتصلان - من طريق التداعى- بعالم يقف مقابلاً لعالم الشيخوخة والذكاء والإباء، وهو عالم «التقويم» المرتبط بمرحلة الطفولة والصبا.

وهكذا استطاع الشـاعر - من خلال موقـفين يرتبط أحدهما بالآخـر ارتباط اطراد من ناحية وارتباط تقـابل من ناحية أخرى - أن يهيىء نفوسنا تهيـئة معقولة لفكرة مكثفـة تالية هى خلاصة تجـربته مع الطرف الآخر (المتلقى) وإحـساسه به. وهو يصب هذه الفكرة فى البـيتـين التاليـين اللذين يمـثلان موقـفاً جـديداً ولكنه موقف مبنى - فى الوقت ذاته - على المدخل الذى بناه الشاعر فى الأبيات الأربعة السابقة.

أمـا إذا حـردت حـردى فـمـجـرية	جـرداء تمنع غـيـلا غـيـر مـقـروب
وإن يكن حـادث يخـشى فـذو علق	تظل تـزبره من خـشـيـة الذيب

وهذا الموقف الجديد يتكون من بنيـتين، بنية فـيها إيحاء بالوعـورة ينبثق من التـوزيع الصوتى الكائن فى «حـردت حردى»، «مـجرية جـرداء»، وغيـلا غيـر» ويخـضع هذا التوزيع لنظام الوحـدات المتجـاورة كمـا هو واضح، وهذا يعنى أن الشاعر ينوع فى قـصيدته تنويعاً واسعـاً: فعلى حين نراه فى أبيات سـابقة «يقابل» بين قـيم معنوية، نراه هـنا «يجاور» بين قـيم صوتـية. وهذه الوحـدات الصوتيـة المتجاورة هنا تجعلـنا نواجه حالة من التحدى الذى يثير نـوعاً من «التخويف» الذى يتكشف بسـرعة عن أنه تخـويف أجوف. وهو تخـويف أجوف لأنـه محاصـر بما

يجعله كذلك من جهتين، فمن جهة يسبقه فى البيت السابق، «الذكاء والصلابة». ومن جهة يتلوه فى البيت الثانى رعونة الأطفال، وسذاجة الأطفال، وغفلة الأطفال.. أو ما شئت. ولهذا السبب «ينحل» هذا التخويف بسرعة، لا إلى نقيضه - وهو الأمن مثلا - وإنما إلى حالة من السخرية المرة التى تثير مشاعر متباينة.

وهو يبدأ البيت الثانى بقوله «وإن يكن حادث يخشى» فكأن الصورة «المهولة» التى صورها بها فى البيت الأول لا يخشى منها على الحقيقة، لأنها تنهار عند أول تجربة. ومع الاستمرار فى بناء الموقف تنشأ لدينا مشاعر متضاربة فلا ندرى هل نضحك سخرية من هذه الضجة الفارغة التى تحولت بسرعة إلى «بلاهة» مطلقة تمثلها حالة الطفل الذى يواجه الذئب ويحتاج الزجر لتنقذ حياته أو ننزعج خشية، فتكون تلك هى المقابلة الفنية بين «الخوف» الزائف هناك، والخوف الحقيقى هنا، أو نرثى إشفاقاً لحال هذا «المخلوق» الذى يثير المتاعب فى الحالتين، والذى يبدو - عند التحقيق - أن الخطر ليس منه بل عليه!

والمقابلة الموجودة بين البيت الأول والبيت الثانى تكشف عن جوهر العلاقة بين الشاعر والشخص الآخر (وليس من الضرورى أن تحصر العلاقة هنا بين زوجين، فقد تجاوزها - فى تفجير الفن للأحاسيس - إلى العلاقة بين الأصدقاء والعلاقة بين الآباء والأبناء، والعلاقة بين كل من يجمعهما ذلك النوع من الصلة الذى لا سبيل إلى انفصامه، ولا سبيل إلى جبره). وهى علاقة معقدة جداً، يمكن أن يفكر فيها على أنها مزيج من الحب والكراهية Alove-Hate Relationship أو مزيج من الحنق والإشفاق، أو مزيج من الخشية والسخرية. وهى صورة «نموذجية» باقية تتردد فى علاقات نوع من البشر منذ كانوا. ولهذه الصورة جوانب عديدة: منها بعبارة شكسبيرية جانب «الضجة الفارغة» ومنها جانب التردد العنيف بين الضد والضد، ومنها جانب المعادلة الصعبة الكائنة فى عدم الراحة فيما أنت فيه، وعدم إمكان الخلاص من هذا الشىء غير المريح الذى أنت فيه، وتلك هى مشكلة

المشكلات، وهى مشكلة باقية. وقـد عبر عنها الشاعر تعبيراً تجـاوز بها حدّ الشجار الزوجى، بل تجاوز بهـا حد أى شجار كـائن، وجلاها باعتبـارها نموذجاً يمكن أن يثير الغضب، ويمكن أن يثير الشفقة. وبوسعك أن تتعالى عليه بالسخرية منه (كما فعل الشـاعر الجمـيح)، وبوسعك أن تموت غيظاً به إذا لم تمـتلك القدرة على هذا التعالى.

ومن المهم أن نتأمل الطريقة التى شكل بها الشاعر هذه القضية، وهى طريقة تصويرية (ومن ثم فهى طريقة شعـرية)، فهو لم يعبر عنها تعبيراً قـريباً مباشراً وإنما بحث لهـا عن صورة معـادلة جعلتـها أبعد مـا تكون عن «الجزئيـة» و«الحرفـية»، وأكسبتها قيمتها باعتبارها صورة نموذجية رمزية دالة، وذلك عندما جسمها، وألحقها بالعالم الحسى المتـحرك على نحو فعال، وذلـك حين عبر عنها بحـركة اللبؤة التى تحمى صغارها فى شراسة بادية فى مقابل حركة الطفل (أو ثباته على الحقيقة) وهو يواجه الخطر دون أن يكون على وعى من داخله بمـا يواجه، ومن ثم فهو مـحتاج إلى تنبيه بعد تنبيه، بل إلى زجر بعد زجر.

وبعد أن تصل المواجـهة ذورتهـا على هذا النحو تبطئ الأمـور، فيكون هذا البيت الذى يعيد إلى أذهاننا «أهل خروب».

فإن يكن أهلها حلوا على قضة   فإن أهلى الألى حلواً بملحوب

وذلك بالمقـارنة إلى الشعـور بالامـتيـاز الذى يمـارسه الشـاعر فى الأبيـات السـابقة، والذى ينتج عنـه كل ما فى هذه الأبيـات من سخـرية ملتـهبـة. ولكن «الإبطاء» الذى نلمسه فى هذا الـبيت إن هو إلا مقدمة للتـحول الغريب الذى تمثله بقية أبيات القـصيدة. وفى هذه الأبيات الباقية نرى «تمـاسك» الشاعر «يتخلخل». وهى تبـدأ بأبيـــات ثلاثة تحكى كـيف أن الإبل المملـوكـة له لا تدر، وأن عـددها يتناقص، وكيف أنهـا هزيلة. ولكن هذا - فى الواقع - ظاهر ما تعطيـه الأبيات، أما مـغزاها الرمزى البعـيد فهو تصـوير إحساس الشـاعر بالطاقة الغاربة، والفـتوة

المولية، والسيطرة المهتزة. ولكأنه قد بدأ يعيد حساباته، ويتلمس لأمامة بعض العذر، وهو عذر مرده الظاهرى إلى العسر المادى، وباطنه «العسر» بمعناه الأعم الأبعد. ويلقى هذا ظلالاً من الشك على التفوق المطلق الذى كان قد وصف به نفسه فى البيتين الثالث والرابع، وما يترتب على هذا الإحساس من سخرية عميقة تجلت فى البيتين الخامس والسادس.

لما رأت إبلى قلت حلوبتها	وكل عام عليها عام تجنيب
أبقى الحوادث منها وهى تتبعها	والحق صرمة راع غير مغلوب
كأن راعينا يحدو بها حمرا	بين الأبارق من مكران فاللوب

وقد يقال لنا إن الجميح هنا يصف إبله الحقيقية وفقره المادى، ولكنى أقول إن هذا المستوى من قراءة الشعر ليس هو المستوى الأولى بالرعاية، لأننا إذا وقفنا عنده كان من الصعب الاعتقاد بأنه وحده كاف لكى يكون السبب فى أن هذه الأبيات أخلقت أكثر من أربعة عشر قرناً من الزمان. والمستوى الأولى بالرعاية فى قراءة هذه الأبيات عندى هو المستوى الرمزى الذى يتجاوز بهذه الأبيات حالة مادية بعينها. والأبيات تتخذ من الفقر المادى منطلقاً إلى معان رمزية بعيدة ترينا تراخى قبضة الإنسان رغم تشبثه، وذهاب أيامه رغم ما كان من فروسيته. إن قوته - التى يرمز لها بمعادل مادى هى إبله - تتآكل بفعل الأيام، كما تتناقص الإبل بفعل الكوارث وطلب الديات. والنتيجة العملية أنها لم تعد تغلب الراعى على أمره، وهذا الراعى هو بدوره المعادل الفنى لقوة متسلطة غير مغلوبة (سمها أمامة أو اسماً آخر فذلك لا يهم). وبوسعنا، بل ومن واجبنا، أن ننظر إلى هذه المسألة على النحو التالى: دار الزمن على الإبل فتمكن منها الراعى، ودار الزمن على الجميح فتمكنت منه «أمامة»، ولم يبق له إلا السخرية، ولم يبق له إلا المهادنة التى تشيع شيوعاً مطلقاً فى البيتين الختاميين. ولكن ينبغى أن نقول - قبل أن نتحدث عن البيتين الختاميين - إن الزمن يلقى بظله على معجم الأبيات الثلاثة السابقة،

وينتظمها لفظاً وروحاً. ونحن نستطيع أن نتلمسه أول ما نتلمسه فى «قلت حلوبتها»، فالزمن عنصر مهم فى كون الناقة تدر أو لا تدر، ولا شك أن الدر مسألة «موسمية» مرتبطة «بمواقيت» الحمل، والفصال، ومواسم الرعى، وما إلى ذلك. والزمن يفيض فى الشطر الثانى فتكرر كلمة «عام»، فإذا جاء البيت الثانى وجدنا كلمة «الحوادث» وكلمة «تتبعها»، وهما تعبران عن شىء من أخص خصائص الزمن وهو الحركة والتوالى المستمر. وعنصر الزمن حاضر كذلك فى «صرمة»، وتتجلى نتيجة «فعل» الزمن فى تلك الوعورة القاسية التى تطل فى البيت الثالث من وعورة الجبال.

لقد قلت إن المهادنة تشيع شيوعاً فى البيتين الختاميين. ولنقرأ:

فإن تقرى بنا عيناً وتختفضى	فينا وتنتظرى كرى وتغريبى
فاقنى لعلك أن تحظى وتحتلبى	فى سحبل من مسوك الضأن منجوب

وأول آيات المهادنة هى تلك الافتتاحية التى تشبه التوسل «فإن تقرى بنا عيناً وتختفضى فينا». ولأن نهاية هذا البيت تقع فى سياق ذلك التوسل كما تقع فى سياق الإحساس المطلق بضغط الزمن (الماثل فى الأبيات السابقة) فإن هذا يفقدها كثيراً من جديتها، ويحولها إلى مجرد إغراء وتوسل من نوع آخر. ونحن إذ نسمع «وتنتظرى كرى وتغريبى». نقول لأنفسنا: كيف يمكن «للشيب» و«الشيخكم»، ولمن طحنته الحوادث هذا الطحن، أن يتحول فجأة إلى «الكر والتغريب» اللهم إلا أن يكون هذا «الكر والتغريب» لا يعنى أكثر من «المهادنة والوعود»! ولا غرابة أن جاءت نتائج هذه الوعود نتائج متواضعة خالية من الإبهار والتأميل العريض فى النعيم، كما جاءت أقرب ما تكون إلى الحلم الغامض، ولم تستطع أن ترتفع عن مستوى «الاحتلاب فى جلود من جلود الضأن» - وأى نعيم مقيم هذا ؟!

وإذن، فهذا الشعر الذى أوهم - فى البداية - أنه مجرد «شجار عائلى» ليس فى حقيقته، وكما كشف عن جوهره، أقل من رؤية شعرية للحياة. وانظر

كيف تدرج من موضوع محدود إلى نظر شامل، وكيف تموجت مشاعر الشاعر تموجات واسعة، وكيف جاهد حتى اقتنص لها ما يعادها من لغة، ومواقف، وصور، اقتضت التعامل من أشخاص (أمامة - أهل خروب - راكب ملهوز - ذو علق - أهلها - أهلي - راع - راعينا) وحيوانات (ملهوز - مجرية - الذيب - إبلي - حمرا - الضأن)، وجمادات (غيلا - ملحوب - الأبارق - مكران - القلوب) وقيم معنوية (وهذه كثيرة جداً فى الأبيات، كما أنها أوضح من أن ينبه عليها)، وكلها أمور يمكن أن يقع عليها الحس ويتأملها الوجدان، وتضطرب بها العواطف. وهو لا يهدف إلى وصف الحيوانات أو الجمادات أو الناس. فهذا مطلب قريب، وإنما يهدف إلى جعل هذه الأشياء إشارات ورموزاً إلى ما وراءها، من معان تنتظمها الحياة من خلالها، وتعبر بواسطتها من «رؤية»، و«وجهة نظر» لهما قوة التأثير فى موجات إثر موجات من مشاعر الناس، وفى بيئات إثر بيئات. وفى أزمنة. وهى لا تزال كذلك حتى تصبح لها «مشروعية» الخلود وصفته، وحتى يصح أن يجد فيها كل إنسان نفسه ومطلبه.

وينبغى ألا يخدعنا أبداً أن الرمز لا يطل برأسه فى وضوح من القصيدة، فليست هناك قصيدة تخبرك على نحو مباشر بأنها رمزية، وإلا فقدت معنى كونها شعراً. إن «ايليا أبو ماضى» حين قدم لنا قصيدة «الإبريق» (٢٢)، لم يقل لنا إنه يقدم قصيدة رمزية. إنه يوهمنا بأنه يصف إبريقاً حقيقياً:

ألا أيها الإبريق مالك والصلف ... فما أنت بلور ولا أنت من صدف
وما أنت إلا كالأباريق كلها ... تراب مهين قد ترقى إلى خزف
أرى لك وجهاً شامخاً غير أنه ... تلفع أطباق الغبار وما أنف
ومسته أيدى الأدنياء فما شكا ... ومصته أفواه الطغام فما وجف
وفيك اعتزاز ليس للديك مثله ... ولست بذى ريش تضاعف كالزغف
ولا لك صوت مثله يصدع الدجى ... وتهتف فيه الذكريات إذا هتف

وأنصت أستبوحيه شيئاً يقوله	كما ينصت الزوار فى معرض التحف
وبعد ثوان خلت أنى سمعته	يثرثر مثل الشيخ أدركه الخرف
فقال سقيت الناس قلت له أجل	سقيتهم ماء السحاب الذى وكف
ودمع السواقى والعيون الذى جرى	وماء الينابيع الذى قد صفا وشف
فقال ليذكر فضلى الماء وليشد	بمدحى ألم أحمله قلت لك الشرف
فقال ألم أحفظه قلت ظلمته	فلولاه لم تنقل ولولاك ما وقف

ونحن إذا انسقنا مع هذا «الإيهام»، وسلمنا بأنه يصف إبريقاً حقيقياً ظلمنا القصيدة، وحصرناها فى نطاق ضيق، وحددنا مرماها، دون أن يكون لدينا أساس فنى مشروع لذلك.

ولم يبق إلا أن نقول إنه يتحدث عن الإبريق، ويرمز إلى شىء آخر. ونحن فى هذه الحالة نواجه صعوبة من جهتين (وعلينا أن نتغلب عليهما) الأولى أن القصيدة - كما أسلفت - لا تقول لنا صراحة إنها تتحدث عن «إبريق» وترمز إلى شىء آخر، والثانية أن استخراج الرمز يحتاج إلى نظر متأن لا يأخذ بظواهر الأشياء، وفى الوقت ذاته لا يتعسف فى التأويل.

إن أبا ماضى شاعر جاد، والشاعر الجاد لابد أن يهدف بشعره إلى أهداف معينة، وذلك يعنى - فى حالتنا هذه - أن هذه القصيدة لها مرام أبعد من مجرد وصف آنية.

ويعضد ذلك أننا نجد أنفسنا أمام صفات ذات أبعاد واحتمالات تجعل من تفسير القصيدة باعتبارها رمزاً شعرياً أمراً محتماً. ولو كانت الصفات الواردة فى هذه القصيدة كلها نصاً فى إبريق محسوس لتغير الموقف ولحلت المشكلة حلاً يسيراً، فما أكثر الشعر الذى يصف المحسوسات من الأوانى وغيرها، ويقف عند حدود هذا الوصف. وقصيدة أبى ماضى تفعل غير ذلك، فهى تطالعنا بصفات هى للإبريق المادى، وصفات أخرى تحملنا إلى آفاق أبعد، وإذن فواجبنا أن نحدد

الأمور ونفصلها لنصل من وراء ذلك إلى المعنى الشعرى الذى تحمله هذه القصيدة.

وحين ننظر إلى هذه القصيدة على ضوء هذا الكلام نجد أنها تضع ركائز كثيرة، وتشير إشارات معقدة إلى «المرموز إليه» على حين تحتفظ فى الوقت نفسه بخصائص عدة «للمرموز به» وبهذا وذلك تتشكل هى نفسها باعتبارها «رمزاً» أو قوة لغوية «رامزة»، وهذا هو ما يجعل منها عملاً فنياً مؤثراً. ولو أنها احتفظت على طول الخط بصفات «المرموز به»، لكانت تقريراً وصفياً مسطحاً ولما استطعنا الوصول أبداً إلى دلالالتها الرمزية، ولو انصبت كلية على صفات «المرموز إليه» لتحولت إلى ألغاز مغلقة، ولما أمكن - أيضاً - الاهتداء إلى قيمتها الرمزية. لكنها توائم وتوازن، وتنسج الخيوط من صفات الإبريق، ومن صفات ما يرمز إليه الإبريق، مركزة هنا أحياناً، ومركزة هناك أحياناً أخرى، ومتدرجة فى نسيجها من البسيط إلى المركب، غير مفصحة إفصاح التقارير الوصفية، ولا مستغلقة استغلاق الألغاز والأحاجى.

والواقع أننا منذ البيت الأول فيها نتلقى قدراً من الإشارة الوصفية إلى الموضوع القريب (الإبريق)، وقدراً من الإشارة الرمزية إلى الموضوع البعيد (الإنسان).

ألا أيها (الإبريق) مالك (والصلف)

فما أنت (بللور) ولا أنت من (صدف)

وما وضعت بين أقواس هو الذى يعطينا هذه الإشارات، فالإشارة الأولى إلى الموضوع القريب، والإشارة الثانية إلى الموضوع البعيد (ويمكن أن نقول بالطبع إنها للإبريق على سبيل المجاز، ولكننا لكى نصل إلى فهم هذا المجاز محتاجون إلى وصل «الصلف» بالموضوع البعيد وهو (الإنسان). أما الإشارتان الكائنتان فى

الشطر الثانى فهما إشارتان مشتركان تومئان - بطريق التضاد - إلى كل من الموضوع القريب والموضوع البعيد، فالبللور والصدف يقفان فى مقابل المادة الطينية التى هى على التحقيق مادة كل من الإبريق والإنسان). وبذلك يكون أبو ماضى فى هذا البيت الافتتاحى قد أرهص إرهاصاً شديداً بوضع أيدينا على خيوط عدة من تلك التى سينسج منها قصيدته، إذ ثبت لنا مرجعاً مباشراً نرجع إليه، ونبدأ منه، وهو الإبريق، وأومأ إلى وصله بصفة بشرية - هى الصلف - ونسج خيطين لإشارتين تتجهان فى وقت معاً إلى كل من الإبريق ومن كائن آخر يمكن أن نقول إن «الصلف» من صفاته - إن لم نقل من لوازمه.

وإذ وضع لنا أبو ماضى هذا الأساس الافتتاحى الذى يربطنا بالموضوع من أطراف متعددة توغل بنا قليلاً فى صلبه، وخطا فى البيت الثانى خطوة ثانية تكشف عن مزيد من الصفات:

وما أنت إلا كالأباريق كلها   تراب مهين قد ترقى إلى خزف

وهنا تبقى الإشارة إلى الإبريق ملحوظة من جانبين: ملحوظة فى ضمير المخاطب «أنت»، وملحوظة فى هذا الجمع «الأباريق»، الذى يذكرنا بما تركناه حالاً فى البيت السابق، وتكون النتيجة أننا نبقى فى جو «الإبريق» و«الأباريق». ولكن الشطر الثانى يعيدنا إلى المادة المشتركة بين الإبريق والإنسان وهى «التراب المهين». وهو يشير إشارة بالغة الدلالة إذ يقول: «قد ترقى إلى خزف» وكأنه يلفتنا إلى وحدة الأصل والمنبع بين موضوعيه اللذين يرمز بأحدهما إلى الآخر. الأصل هو التراب، والمسألة كلها مسألة «ترق»: فقد ترقى الإبريق بمرحلة فصار خزفاً، وترقى الإنسان بمراحل فصار إنساناً، ولكن الأصل يبقى ملحوظاً فى الحالتين. وبهذا تتمثل هذه الخطوة الثانية فى هذا البيت الثانى فى أن أبا ماضى جدل خيطى الإبريق والإنسان فى جديلة واحدة. وهو سيستخدم هذه الجديلة بعد ذلك فى الاقتراب من موضوعه الرمزى على نحو أكثر رمزية (ولا أريد أن أقول أكثر وضوحاً).

وحين أرهص هذا الإرهاص الذى قربه من الرمز وجد نفسه فى البيت الثالث فى وضع يجعله قادراً على أن يدلف إلى صفات أخرى أكثر قرباً من صفات «المرموز إليه»:

أرى لك (وجهاً) (شامخاً) غير أنه (تلفع أطباق الغبار) وما (أنف)

«فالوجه»، و«الشموخ»، و«التلفع»، و«الأنفة» كلها صفات نستحضر بها الإنسان فى أذهاننا، ولا يمكن أن نستحضر بها غيره إلا بقدر من التأويل والمجاز الذى يحتم علينا - لكى نفهمه - جعل الإنسان مرحلة واردة بالضرورة فى هذا الفهم. ويعنى هذا أن أبا ماضى رحل رحلة فنية ثابتة - على الرغم من أنها لا تكاد تحس - يبتعد فيها بالتدريج عن «المرموز به» ليدخل بالتدريج عالم «المرموز إليه»، ولكنه حريص فى ذلك على ألا ينسى هذا «المرموز به»، فهو يعود إلى صُفات تقربه منه، وذلك لأنه على وعى «شعرى» بأنه إذا ابتعد عنه جملة فقد الخيط الذى يربطه ويربط قارئه بهذا المرجع الذى جعل منه نقطة مادية، وهو إذا فقد هذا المرجع وقعت القصيدة فى أسر الغموض المطلق، وفقدت معناها الرمزى الذى ينبغى أن يستغل دائماً عنصر الغموض فى إلقاء ضوء جديد على الحقائق المعروفة، والكشف بواسطتها عن حقائق جديدة. ولهذا كان البيت التالى عودة - على نحو ما - إلى التذكير بصفات «المرموز به»:

ومسته أيدى الأدنياء فما شكا ومصته أفواه الطغام فما وجف

ولنتأمل كلمتى «مسته»، و«مصته» فهما تقتربان بنا من الإبريق بدرجة كبيرة، ولنتأمل كذلك حالة الثبات (بل الجمود) الكائنة فى البيت كله، والتى تبقينا فى جو الإبريق بوصفه من «الجمادات». وصحيح أنه يمكننا أن نتلمس فى البيت إشارات رمزية كثيرة، ولكنه - على العموم - يمثل إشارة تحيى الرابطة الموجودة فى الأذهان بيننا وبين الموضوع الموصوف ابتداء، ولا تدعم عكس ذلك، وهو البعد عن هذا الموضوع فى اتجاه الموضوع «المرموز إليه».

وبالرغم من هذا التنزواح - فى الإشارات - بين «المرموز به»، و«المرموز إليه» بقيت الأمور - حتى هذا الحد - محكومة بقدر التوازن، ولم تنحز إلى أيهما انحيازاً واضحاً. ولكن أبا ماضى يخطو فى البيتين التاليين خطوة نحو الهدف:

وفيك اعتزاز ليس للديك مثله   ولست بذى ريش تضاعف كالزغف
ولا لك صوت مثله يصدع الدجى   وتهتف فيه الذكريات إذا هتف

وتتمثل هذه الخطوة فى أنه خرج بالموضوع درجة من عالم الجمادات والكائنات غير الحية إلى عالم الكائنات الحية. واختيار «الديك» موضوعاً معادلاً لا يخلو من أهمية، فعن طريق هذا الكائن الذى هو مستقر فى أذهاننا بوصفه رمزاً للاعتزاز والكبرياء تتقارب لدينا صفات «المرموز به» و«المرموز إليه». ويصبح «الديك» عنصراً يساعدنا على العبور من المجال الأول إلى المجال الثانى. ويتساءل الذهن هنا: هل نحن أمام إبريق متشامخ منتفش كالديك، أو أمام إنسان متشامخ منتفش كالديك؟ وتتحرك فى أذهاننا صفات الاثنين طيلة البيتين اللذين يستغرق فيهما أبو ماضى فى الوصف، ويفرع الأمور، عن طريق نوع من التداعى الذى يسلم فيه الاعتزاز إلى الريش، ويسلم فيه كلاهما إلى الصوت، ويسلم فيه الصوت إلى الذكريات. وهكذا تتفاعل الصفات حتى تبنى من الجميع صورة ترى فيها - كما قلت - سمات من الموضوعين: موضوع «الإبريق» كما قدمه لنا أبو ماضى نفسه من خلال أبيات سابقة، وموضع «الإنسان» كما هو مركوز فى أذهاننا وعواطفنا، وكما هو ماثل أيضاً فى الإشارات والتلميحات الكائنة فى هذه الأبيات.

والشىء المهم أن الخطوة الجديدة التى تمثلت فى هذين البيتين تخدم فى الإبقاء على أذهاننا المتلقية نشطة قابلة لقبول الانتقال من موضوع الإبريق إلى موضوع الإنسان على نحو طبيعى. وهذا النحو الطبيعى هو الذى نراه فى مفتتح البيت التالى، وهو بيت يؤدى مهمة الإحساس بالتحول من «الإبريق الخزف» إلى

«الإبريق الإنسان». وإذا كان أبو ماضى قد نقل التجربة فى البيتين السابقين خطوة من الجمادات إلى الكائنات الحية فإنه فى هذا البيت قد أرهص إرهاصاً شديداً بصفة بشرية هى صفة «القول»، وهو وإن شفع هذه الصفة بلفظ «أستوحيه» ليخفف من «واقعيتها» قليلاً فإنما فعل ذلك كى لا يجعل الانتقال دون تمهيد:

وأنصت أستوحيه شيئاً يقوله كما ينصت الزوار فى معرض التحف

لكن ماذا عن الشطر الثانى؟ وفى أى اتجاه يخدم؟ إنه عندى شبيه بالنغمة الفرعية التى تجد لنفسها دوراً تؤديه فى اللحن الأساسى، وهذا الدور هنا هو التذكير بأننا لم نقطع الصلة بالموضوع الذى بدأنا به. إننا لم نتخلص بعد من جو «الإبريق» الذى هو عالم من الجماد نتأمله فى صمت حتى ننطقه.

وبعد أن يؤدى هذا الإرهاص دوره يتم التحول، وترى الأمور - منذ هذه اللحظة وحتى نهاية القصيدة - فى ضوء جديد تتضح فيه الصفات البشرية بالتدريج، كما تخبو صفات الجماد بالتدريج. ويستمر الحال على ذلك حتى نواجه محاورة يقول فيها كل طرف ما يجد، دون أن نحس بأدنى قدر من القلق أو الدهشة ونحن نستمع إلى حوار أحد طرفيه «إبريق»، وذلك لأننا فى هذه المرحلة، ونتيجة للإعداد المحكم السابق، أصبحنا نسلم بأننا أمام إبريق رمز، وكذلك أصبح «المرموز إليه» أكثر وضوحاً. إنا نسلم الآن - صامتين - مع الشاعر بأن هذا «المرموز إليه» من صفاته «القول»، و«المحاورة»، و«المحاجة» وكل ما يمكن أن يتصف به الإنسان، وهذا يستمر صاعداً ومضيئاً حتى نهاية القصيدة:

وبعد ثوان خلت أنى سمعته يثرثر مثل الشيخ أدركه الخرف
فقال سقيت الناس قلت له أجل سقيتهم ماء السحاب الذى وكف
ودمع السواقى والعيون الذى جرى وماء الينابيع الذى قد صفا وشف
فقال ليذكر فضلى الماء وليشد بمدحى ألم أحمله قلت لك الشرف

فـقـال ألـم أحـفظه قلت ظلـمـتـه   فلولاه لـم تنقل ولـولاك مـا وقف

ويمكن أن نعتـبر البيـت الأول من هذه المجموعـة الختامـية فى القصـيدة، والتى صور فيها أبو ماضى قضية القضـايا، مدخلاً لتجاوز عنصر الجماد إلى عنصر البشـر. والكلمتان اللتـان تعتبـران مفتـاحى هذا التجاوز همـا «خلت» و «مثل»، ففيـهما يكمن هذا المعنى الذى يدل على أننا مـازلنا فى عالم «الإيهام» و«التشـبيه» وأننا أمام قـيمتـين نسعى إلى وصل إحداهمـا بالأخرى. ولكن هذا البيت يعـبر - على كل حال - عن أن الإبريق لدينا (عن طريق التـخييل والمماثلة) شـيخاً ثرثاراً، فإذا دلفنا إلـى المحاورة ذاتها رأيناها - من ناحـية بنائيـة بحتة - تتـكون من إجابة قصـيرة عن سؤال طويل ممتد فى الأبيـات السابقة جـميعاً هى: «سـقيت الناس»، ومحاجة طويلة يدور معـجمعها كله حول الماء: «أجل سقيـتهم ماء السحاب الذى وكف ونبع السـواقى والعيـون الذى جرى وماء اليـنابيع الذى قد صـفا وشف»، ومحاجة مـضادة طويلة نسبياً: «ليذكر فضـلى الماء وليشد بمدحى ألم أحمله؟» ورد قصير: «لك الشرف» ومحاجة قصـيرة: «ألم أحفظه؟»، وإجابة طويلة نسبياً ينتهى بها الحـوار: «ظلمته فلولاه لم تنقل ولولاك ما وقـف». وفى هذا التشكيل البنائى قدر من التوازن، فقد استخـدم «قال» مرات ثلاث، واستخدم «قلت» مرات ثلاث كذلك، واسـتخدم فى الأجوبة والأسـئلة عبارات تنوعت فى حـالتى «قال وقلت» بين القصر والطول على نحـو يمكن أن نجد فيه - إذا أحصـينا - قدراً من التوازن أيضاً. وقـد احتـفظ بالكلمة الأخـيرة فى الحـوار «لقلت»، وذلك برهان على أن «الوعاء» مـادام منفصـلاً عن جوهره يظل وعـاء يتبع الجـوهر، ويستـمد منه، ولا يمكن أن تكون له قيمة فى ذاته تبرر له أى قدر من الصلف والكبرياء.

وتخـتلط فى هذه المحاورة عناصـر «المرموز به» بعناصـر «المرموز إليـه» على نحو يصعب معه الفصل بينهما، ويرى المعجم المستمد من الطبيعة - التى هى أصل العنصرين ومردهما - سائداً على نحو مطلق: فالماء الذى هو أصل كل شئ يسيطر على الحـوار سيطرة تامـة، والشاعـر يلعب بهـذا العنصـر لعبـاً حراً يجـعلنا ندرك

بوضـوح اسـتخـدامـه الرمـزى، ولكننا لا ننسى تمامـاً - فى الوقت ذاته - مـعناه الأصلى، ففى الجانب الأول يتجاوز الشـاعر بالحوار المعانى المحدودة، وينطلق إلى آفاق أرحب، يرمز فيها بالماء إلى مصـدر المعرفة، وفى الجانب الثانى يظل «الوعاء» ملحـوظاً فى حمل الماء. ولكـن العناصر المتـصلة بالمعنى الحـرفى للإبريق - والتى كانت لهـا الغلبة المطلـقة فى المراحل الأولى - تذوب ذوباناً فى نهـاية القصـيدة، وتخـلى مكـاناً لـطـغيـان العناصـر الرمزية. وتصـبح المعـانى التى تتـخلل أذهاننا بوضـوح - نتيـجة لهذا - معانى تدور فى فلك التساؤلات المتعلقة بقيمة الوعاء إلى جانب قيـمة جوهر ما يحمله هذا الوعـاء. هل للوعاء قيمة فى ذاته، أو أن قيـمته تتحدد بما يحـمل؟ ويفجر هذا فى أذهاننا أسئلة أخـرى متعلقة بحـدود المهمة التى يؤديهـا الوعاء (ومن ثم نعود فنقول إنه لا سبـب للصلف) ومتعلقة كذلك بالطريق المفتوح أمام الوعـاء ليصبح جزءاً من الجوهر الذى يحمله لا مـجرد وعاء منفصـل عن هذا الجـوهر.

وهذه المعانى تقودنا إلى التأمل فى مدى خطورة انفصال المعرفة عن حاملها، وما يمكن أن يفـعل فى سبيل التـغلب على هذا الانفصـال، ذلك لأنه فى التغلب على هذا الانفـصال تغلب على الـصلف. ومعنى هذا أن الانفـصال (الجـهل) هو الذى يولد الصلف، وإذا نجـحنا فى القضـاء على هذا الانفـصال تحقـقت المعـرفة الحقة، والمعـرفة الحقة أعدى أعداء الصلف وأسـاس التواضع. وهذه المعانى التى وضعت الـقصيـدة بذورها يمكن أن تدفع إلى التـأمل فى مجـالات أبعد كالـسعى الدائب الذى ينبـغى أن تقوم به المادة لتقـترب من أصلها، أو الـسعى الدائب الذى ينبغى أن يقوم به الإنسـان ليعود إلى الطبيعة أصله ومـصدره (وينبغى ألا ننسى هنا أن هذا هو جوهر الفـلسفة الرومـانسية التى تنتـمى هذه القصـيدة إليهـا على نحو واضح). على أن القـصة هنا ليـست تلمس فلسفـة كائنة مـا كانت بمقـدار ما هى الوصول بالقراءة الشعرية إلى السيطرة على الأعصـاب الحساسة للقصيدة (إن صح هذا التعبير) والكشف عن سر تركيبهـا، والعناصر الدرامية التى تتفاعل مترابطة فى

بنيتها، وذلك حتى تكشف هذه القصيدة عن معناها الشعرى الذى ينبثق من عناصرها تلك، ولا يفرض عليها فرضاً من خارجها.

إننى أعتقد أن هذا المدخل الذى امتحنت فيه صلاحية نهج بعينه فى قراءة الشعر ينبغى أن ينال عناية المهتمين بهذا الفرع الحيوى من فروع الإبداع الأدبى. وخلاصة ما هدفت إليه، أولاً، ألا نبسط الفن الشعرى تبسيطاً مخلاً، وذلك أنه فن معقد، ومن الواجب أن نكشف عن عناصره المتشابكة المعقدة لا أن نحوله إلى نثر بسيط أو عامية هابطة، وثانياً، ألا يقف الناقد حائلاً بين القصيدة وبين المتلقى، وإنما يكون صديقاً له يأخذ بيده، ويرحلان معاً فيها، يتعرفان - على قدم المساواة - على عالمها، وصفاتها، وجزئياتها، وطريقة عمل هذه الجزئيات، وسر تركيبها، وفعاليتها (٢٣).

وليس للناقد أن يوهم بأنه يحتفظ بأسرار القصيدة، ويعطى منها بقدر، وليس له أن يتقمص شخصية «المرشد السياحى» فيطلع السائحين على ما يريد هو أن يطلعهم عليه، ويخفى عليهم ما يريد أن يخفيه، وذلك بحجة أنهم ليسوا مؤهلين لرؤية المزيد، أو لسبب آخر مضمر هو: على قدر ما تدفع تشاهد.

إن الناقد واحد من القراء المريدين، والنص هو «قطب» الرحى، وإذا ادعى الناقد أنه أكثر اقتراباً من هذا القطب، أو أكثر محبة له، وجب عليه أن يفيض على إخوانه من بنى البشر من نفحات هذا القرب، وأن يحطم الحواجز، ويمزق الأستار، وذلك حتى يساعد الجميع ليصبحوا وإياه على نفس الدرجة من القرابة والمحبة، وإلا صدق عليه قول أبى ماضى:

. . . . قلت ظلمته   فلولاه لم تنقل ولولاك ما وقف

١ - سجل سى . إس . لويس C. S. LEWIS فى كتابه «تجربة فى النقد» An Experiment in Criticism الوضع فيما يتصل بالقارئ الإنجليزى للشعر، وهو وضع لا يفضل وضع القارئ العربى كثيرا، فقال: «إن غير الخاصة لا يكادون يقرءونه على الإطلاق. وقد تدهشنا قلة هنا وهناك - وكلهن نسوة، ومعظمهن من النسوة العجائز - بترديد أشعار إيلا ويلير ويلسكوكس Ella Wheeler Wilcox أو باتينس سترونج Patience Strong ، والشعر الذى يحببنه دائما من شعر الحكمة، ولذا فهو من الناحية الحرفية تعليق على الحياة. وهن يستخدمنه بنفس الطريقة التى كانت جداتهن يستخدمن بها الأمثال، ونصوص الكتاب المقدس. ومشاعرهن لا تثار بصورة عالية، وأما خيالهن فلا يثار على الإطلاق» (P. 95).

٢ - مفتتح قصيدة «الحزن» من ديوان «الناس فى بلادى» (الطبعة الثانية - دار المعرفة) ص٨٦.

٣ - لمزيد من توضيح هذه الفكرة فى جانبها النقدى العام أنظر:

Donald A. Stauffer.The Nature of Poetry (The Norton Library) 1964. P. 26.

٤ - الشوقيات، ج١، المكتبة التجارية - القاهرة، ١٩٧٠، ص ٦٤ .

٥ - رأى الأستاذ ميخائيل نعيمة فى هذه الأبيات وقوفا على «خرائب الأندلس»، وهذا فهم لا دليل عليه، فشوقى يستدبر الأندلس، ويستقبل الوطن. ولو صح فهم الأستاذ ميخائيل نعيمة لوجدنا من الصعب وضع بعض أبيات هذه الافتتاحية فى سياق مقنع، مثل :

سبقن مقبلات الترب عنى وأدين التحية والخطابا

ومثل :

لها حق وللأحباب حق رشفت وصالهم فيها حبابا

ومثل :

ومن شكر المناجم محسنات إذا التبر انجلى شكر الترابا

ومثل :

إذا لمح الديار مضى وثابا

وقد أفرد شوقى للأندلس فى القصيدة حديثا طويلا استغرق ستة عشر بيتا (من البيت العاشر إلى البيت الخامس والعشرين). وعندى أن القصيدة أجزاء ثلاثة: افتتاحية طللية، أو بكاء عصرى على الأطلال على نحو ما فسرت من وضع الشراب الجديد فى

الكأس القديمة، وهى من باب «رجع الذكريات»، أو لنستخدم مصطلحا من مصطلحات السينما فنقول Flashback. والجزء الثالث فى الوطن، وهو الجزء الأساسى، وهو يتناول كثيرا من الجوانب العاطفية والاجتماعية (وهو يبدأ من البيت السادس والعشرين ويستمر حتى نهاية القصيدة).
هذا ولم ير الأستاذ نعيمة فى هذه الأبيات الطللية أكثر من صناعة فارغة وتقليد أعمى للقديم، وهاجمها هجوما مرا على هذا الأساس. يقول: «... فقرأت»:
أنادى الرسم لو ملك الجوابا وأجزيه بدمعى لو أثابا
ووقفت قليلا لأتأكد مما إذا كنت أطالع قصيدة جاهلية أو عصرية. إذ تبادرت فى الحال إلى ذهنى أبيات كثيرة فيها «أطلال» و «رسوم» و «دموع» و «العبلة أطلال» (لعله يقصد لخولة أطلال) و «قفانبك»، «عفت الديار».
إذا وقف امرؤ القيس وبكى واستبكى «من ذكرى حبيب ومنزل» ففى وقفته وفى ذكراه وفيما يلى من وصفه ما يبكى. فلا تكلف فى بكائه ولا تصنع. لكن ما الذى يبكيه أحمد شوقى؟ عز الأندلس؟ مجد العرب؟ لاشك أن فى أشباح عروش ثلت، وفى رسوم مجد باد، وفى بقايا مدنية درست ما يقبض على القلب ويعصره فيطلق دمع العين. لكن عينا لم تر تلك الأشباح والرسوم والبقايا لا تسكب عليها دمعا إلا إذا تجسمت تلك الخيالات أمامها فى وصف راو أو رسم رسام أو نحت نحات أو حركات ممثل. وما الشاعر إلا راو يقص فى قالب جميل عن انفعالات نفسه وتموجات عواطفه وآماله وتقلبات أفكاره فى كل ما يسمعه ويراه ويشعر به. وشوقى بعد أن صرف سنوات فى الأندلس عاد إلى مصر ووقف يخبر أهلها بما شاهد ويقاسمهم عواطفه وتأثيراته التى ولدتها فيه تلك المشاهد لينقل إلى قلوبهم بعض الانفعالات التى تسربت إلى قلبه يوم كان واقفا بين تلك «الدمن البوالى» فماذا قال لهم؟ قام ينادى الرسم و «يجزيه بدمعه» ويقول إن العبرات «قلت حقه»، وأنهن - يعنى العبرات - «ستبقى (هكذا) مقبلات الترب» عنه، وأنه «نثر الدمع فى الدمن البوالى»، وبكلمة أخرى أنه بكى. ولماذا؟ ...
(أنظر: «الغربال» ط عاشرة، مؤسسة نوفل - بيروت - لبنان، ١٩٧٥، ص ١٤٧، ١٤٨).

٦ - المفضليات - دار المعارف، ١٩٦٤. وقد حللت القصيدة تحليلا كاملا فى مقال لى بعنوان «نظرة فى قصيدة جاهلية» نشر فى القاهرة احتفالا ببلوغ الأستاذ محمود محمد شاكر سن السبعين، وهو أحد موضوعات هذا الكتاب.

٧ - المرجع السابق، ص ٢٩١، ٢٩٢.

٨ - الشعر الجاهلى، منهج فى دراسته وتقويمه - الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة (بدون تاريخ).

٩ - يقول كـوليردج فى مـعرض كـلامه عن المغـزى الذى خرج به من قراءاتـه: «والحكمة الثانية هى أنه إذا أمكن ترجـمة الأبيات أو الأسطر إلى ألفاظ مخـتلفة من نفس اللغة بدون أن يقلل ذلك من مدلولها سواء فـى المعنى أم فى الارتباطات أم فى أى إحساس ذى قيمة فإن هذه الأبيات أو الأسطر لابد معيـبة فى عبارتها» (انظر كوليردج - تأليف الدكتور محمد مصطفى بدوى - دار المعارف ص ١٧١) وها نحن أولاء نرى أن الشعر عند الدكتور النويهى لا يرد إلى ألفاظ أخرى من لغته فحسب، وإنما يرد إلى ما يقابل هذه اللغة بالعامـية. وهو مع ذلك يرى فى هذا الشعر شعـرا رائعا، بل إنه - على ما يبدو - يراه أروع فى اللغة العامية التى يرد إليها.

١٠ - الشعر الجاهلى . . . ، ج٢، ص ٧٩٣.

١١ - المرجع السابق ، ص ٧٩٤ .

١٢ - المرجع السابق ، والصفحة السابقة .

١٣ - المرجع السابق ، ص ٧٩٦ .

١٤ - المرجع السابق ، ص ٧٩٧ ، ٧٩٨ .

١٥ - المرجع السابق ، ص ٧٩٨ .

١٦ - المرجع السابق ، ص ٧٩٩ .

١٧ - المرجع السابق ، والصفحة السابقة .

١٨ - المرجع السابق ، ٨٠٤ .

١٩ - المرجع السابق ، ص ٨٠٨ .

٢٠ - المرجع السابق ، جـ ١ ٣٤٤ .

٢١ - المرجع السابق ، ص ٣٩٨ .

٢٢ - أخذت هذه القصيدة من كتاب : «إيليا أبو ماضى شاعر المهجر الأكبر» (دار اليقظة العربية للتأليف والترجمة والنشـر - ١٩٦٣) . ويحتوى الكتاب على تصدير للدكتور سامى الدهان ، ودراسة لزهير ميرزا ، ومقدمة كان قدم بها جبران خليل جبران لديوان أبى ماضى الأول «تذكار الماضى» ويحتوى كذلك على شـعر الشاعر كله. والقصيدة موجودة فى صفحتى ٥٢٠ ، ٥٢١ .

٢٣ - يقول فيرنون هال Vernon Hall فى كتابه «مختصر تاريخ النقد الأدبى» A short History of Literary Criticism فى معـرض حديثه عن الاتجاه النقـدى المعروف باسم «النقد الجديد» New Criticism : «إن الناقد يدرك أنه مع أهمـية عمله فى مساعدة القارئ أو المشاهد فى الاقتراب أكثر من الروائع الأدبية فإنه لا يمكن أن يخدع نفسه فيظن أن عمله يساوى العمل الأدبى ذاته، فـوظيفته أن يزيل العقبات من الطريق حتى يستطيع آخر أن يسير بسهولة فى «الغابة» .

قراءة قصيدة الأطلال

لإبراهيم ناجى

قراءة قصيدة الأطلال لإبراهيم ناجى

هذه القصيدة مثال واضح للاتجاه الرومانتيكى فى الشعر العربى الحديث، ومعنى هذا أنها صورة عاطفية، وتعبير عن تجربة خاصة للشاعر، وتجسيم لحالة نفسية أعطاها الشاعر عناية بالغة، وجمع حولها مجموعة هائلة من الظلال العاطفية والإيحاءات التعبيرية. وهى تجربة حب ترفع علم هذه العاطفة الإنسانية عالياً، وتستقصى كل المعانى والمشاعر المحيطة بها، وتستخرج منها ما يكمن فيها من إشعاعات بالغة التأثير.

وهى قالب شعرى يأخذ شكل القصة، ولكنها قصة ليست جيدة الحبكة، أى أنها تخلو مما يسمى بالوحدة العضوية، ولكن انعدام الوحدة لا يعنى بحال عدم تأثيرها فى السامع أو القارئ، فالشاعر يعبر عن عناصر هذه القصة العاطفية بالترتيب الذى يجده فى نفسه لا بالترتيب الذى ينبغى أن يكون من وجهة نظر توالى الحدث. ونتيجة لذلك يجعل بداية ما يمكن أن يكون نهاية كما يفعل العكس:

« يا فؤادى رحم الله الهوى »

أولى بهذا أن يكون نهاية، ولكن إبراهيم ناجى يبدأ به ، وهو محق، كما أنه يكون محقاً بنفس القدر لو جعله نهاية، وذلك لأن الذى يأخذ أولوية مطلقة هنا هو الشعور الحاضر.

لكن الوحدة الشعورية متوافرة للقصيدة، وذلك لأن التجربة الشعورية التى يعبر عنها الشاعر تجربة واحدة كلية، ولها منطقها الخاص الذى يحكمها، والذى يجعلها تكتسب نوعاً من الإقناع، وهو إقناع مرده عدم وجود تناقض شعورى فى محتوياتها.

يبدأ ناجى قصيدته بهذا النداء « يا فؤادى ! »، وهو نداء عادى، ولكنه مع ذلك نداء مؤثر إذا وضع فى سياق المقطع الأول كله، وذلك لأنه يلخص لنا الكيف الشعورى المركز الذى يريد به الشاعر أن يستهل هذه المأساة العاطفية. والحق أن إبراهيم ناجى ينفض عن هذه الكلمة هنا كثيراً من الغبار الذى علاها باستخدام كثير من الشعراء المزيفين لها، بحيث يخرجها عن أن تكون «صيغة معدة»، ويبرزها باعتبارها معنى فردياً ينبض بالدفء وبالحيوية.

والنظرة الخارجية إلى المقطع الافتتاحى من القصيدة لا تعطينا أكثر من افتتاحية طللية، لها - من حيث الشكل الخارجى- نظائر كثيرة فى الشعر القديم والحديث، ولكننا يجب أن نتنبه إلى فارق مهم وهو أن إبراهيم ناجى لا يبكى طللاً محسوساً. . . . داراً أو دمنة أو رسماً، وإنما يبكى موءوداً معنوياً هو الحب الذاهب، وهو يبكيه بطريقة خاصة لها مذاقها الذى تتفرد به.

ونحن لا نكاد نمضى فى قراءة المطلع حتى تطالعنا ظاهرة أساسية من ظواهر الشعر الرومانتيكى وهى ظاهرة « التشخيص » أو « تجسيد » العاطفة، ومرد هذه الظاهرة أن تأمل العواطف سرعان ما يلهب الخيال، فيبدأ الخيال عمله فى تشكيل الصور، فلا يكاد الشاعر هنا يترحم على الهوى الذاهب حتى يهب خياله النشط فيجعل منه أولاً « صرحاً متهاوياً »، ويجعل منه ثانياً « طللاً عافياً » ويجعل منه ثالثاً « نادياً وسمراً ».

وإذا كان المقطع الأول قد نشط خيال الشاعر، ووضعه فى حالة عمل، فإن نتيجة هذا العمل تتضح فى المقطع الثانى، الذى يتسم تشكيل الصور فيه بسمة السرعة. وكل عناصر هذه الصور فى المقطع الثانى تساعد على تأكيد الإحساس بهذه السرعة.

يا رياحاً ليس يهدا عصفها   نضب الزيت ومصباحى انطفا

إن الشطر الأول من مطلع هذا المقطع يتألف من قيم لغوية تعطى الإحساس بالسـرعة (.. رياحاً .. ليـس يهدا ... عصـفهـا ..) .. ولكى يزيد ناجى من إحسـاسنا بهذه السرعـة أقام فى الشطر الثانى - على سـبيل المقابلة- صـوراً تتسم بالهدوء إلى درجة تصل معها إلى حد الانعدام (نضب الزيت ومصباحى انطفا).

وإذ يضع الشاعر هنا يده على أسلوب « التضاد » Contrast فهو إنما يضع يده على سمة كبرى ثانية من سمات الشعر الرومانتيكى، وهو يستعملها منذ الآن بكثرة تعطينا الإحـساس بأنه يكاد يقيم من قـصيدته - فـى الجزء الأكبـر منها - مسـرحاً للصور المتقابلة، التى تهدف فى إحداث أثرها المطلوب إلى تمييز الأشياء بأضدادها:

وأنا أقـتـات مـن وهم عـفـا   وأفى العـمـر لنـاس مـا وفى

إن الاقتـيات قيمـة إيجابية يقـابلها الوهم العافى الذى هو قـيمة سلبـية من جهتين، فكونها وهـما يكفى فى سلبيتها، ولكنها كذلك وهم عـاف، والوفاء قيمة إيجابيـة تقابلها قـيمتـها المنفيـة فى عدم الوفاء. وهـذا التأثير الشـعورى عن طريق الصور المتقابلة يستمر.

كم تقـلبت عـن خنـجره   لا الهـوى مـال ولا الجـفن غـفـا

أىّ صورة إيجابية حية متحركـة تلك الصورة التى نستحضرها للمتقلب على الخنجر؟ وأى إيحاء يتبع ذلك بالآلام النفـسية المبرحة التى تسببها التـجربة العاطفية المحرومة؟ إن هذه القيـمة من التيقظ والتوتر تقابل بصورتين منفـيتين للهوى المائل والجفن الغافى. ومع أنهما منفيتان فإنهـما تقفان فى مقابل الصورة الأولى فتعطيان إحساساً بالتضاد معها :

وإذا القـلب علـى غـفـرانه   كلمـا غـار به النصل عـفـا

هنا يسيطر شعور بالسلام الذى يحـيط بالغفران وكل ما يتصل به من ظلال،

بينما يسيطر على الشطر الثانى شعور مقابل بالحرب والدماء، وكل ما يمكن أن يوحى به النصل الغائر.

وإلى هنا يكون ناجى قد ندب حبه فى المقطع الأول، ووصفه وصفاً عاماً فى المقطع الثانى، وإذ نتقدم إلى المقطع الثالث نحس أن المشاعر المحيطة بموضوعه قد أخذت تعمق، وتأخذ طابع الثبات والاستقرار، وتشكل تياراً محفوراً لا سبيل إلى جحده أو التخلص منه:

يا غـــرامـــاً كـــان مـنى فى دمى   قـــدراً كـــالموت أو فـى طعـمـــه

ليس ثمة استقرار لشىء أكثر من شىء يستقر فى الدم، على أن هذا الاستقرار يتأكد حين نعلم أنه نوع من القدر المأساوى الذى يستحيل رده، والذى يرى الإنسان مدفوعاً إليه بإرادة سابقة قطعية. والنظر إلى الحب باعتباره قدراً إحساس أثير لدى الشعراء العذريين العرب، ولدى الشعراء الرومانتيكيين الأوربيين. وهو إحساس يحمل إيحاءات كثيرة متناقضة، منها الرضا والتسليم، ومنها التبرم والتمرد، ومنها إعطاء الشعور بالتمكن وعدم إمكان الفكاك. وإذا كان ناجى قد رسم هذه الصور فى مجازات هنا، فإنه يعود بعد المطلع إلى أسلوبه المفضل وهو إقامة الصور المتقابلة : -

مـا قـضـينا سـاعـة فى عـرسـه   وقـضـيـنا العـمـر فى مـأتمـه

فالتقابل هنا واضح بين « ساعة » وبين « العمر » من ناحية، وبين «العرس» وبين « المأتم » من ناحية أخرى، والهدف الفنى من وراء هذا التقابل هو إذكاء الإحساس المأساوى بوقود جديد.

ومن الممكن أن نحلل فن ناجى هنا على أساس جديد، وذلك بالنظر إليه باعتباره دوائر فنية، تتسع أطرافها لتلحق آخر البيت السابق « وقضينا العمر فى مأتمه» بالبيت السابق عليه. وعلى كل حال فإن المقطع يختتم باقتناص صورة فريدة من قبل الشاعر، وتسجيلها فى شكل فنى :

ليت شعرى أين منه مهربى	أين يمضى هارب من دمه

وهذه الصورة ليست من صور المبالغات الشعرية الفارغة، وإنما هى شكل فنى لقيمة شعورية هى نتيجة الإحساس بالغرام الذى يستقر فى الدم. لقد سمعنا كثيراً عن هروب الإنسان من نفسه، وعن هروبه من ظله، وعن خروجه من جلده، وشعرنا فى كل ذلك بالتهويل المصطنع، ولكننا لا نحس هنا بالاصطناع على الرغم من أن الصورة التى يعرضها ناجى « أين يمضى هارب من دمه » أكثر تهويلاً. وسبب ذلك أنه لم يقدم صورته إلى القارئ فى فراغ، بل أقام أساساً متيناً لها فيما سبق، يعود إليه القارئ فتستقر فى نفسه بعض المقدمات التى تصبح مثل تلك الصورة الهائلة معها صورة مقبولة.

ويمكن أن تؤخذ المقاطع السابقة من القصيدة على أنها تشكل مدخلاً مناسباً دخل به الشاعر إلى موضوعه. وقد رأينا أنه مدخل هادئ فى بعض الأحيان، وعاصف فى بعضها الآخر، كما رأينا أنه يعتمد فى التوصيل على التصوير، والتقابل، وتجسيم المشاعر. وإذ يصل الشاعر إلى قلب الموضوع يهدأ النفس الشعرى نسبياً، وذلك لتتاح الفرصة أمامنا- كما تتاح أمام الشاعر نفسه- للتأمل الهادئ البطىء. هنا يأخذنا الشاعر فى رحلة هادئة يحكى لنا فيها كيف بدأت التجربة العاطفية. غير أن الحديث عن الذكريات سرعان ما يؤلب عليه الآلام، فلا يكاد يستغرق الهدوء سوى بيتين اثنين، يعود بعدهما النفس الشعرى لاهثاً، وتعود الصيغ الإنشائية تبدد الهدوء النسبى الذى شاع فى المطلع وهذان البيتان هما :

لست أنساك وقد أغريتنى	بفم عذب المناداة رقيق
ويد تمتد نحوى كيد	من خلال الموج مدت لغريق

وليلاحظ أن الصورة التى يقدمها البيت الثانى صورة حية تؤثر فى النفس أبلغ التأثير، وذلك عن طريق ثباتها المجسم أمام العين، وعن طريق قيمتها الرمزية المتمثلة فى إيحائها بالتوقان إلى الخلاص من الضياع الذى يتهدد ذلك الإنسان، كما

يتهدد كل إنسان يمر بمثل تجربته. يعود النفس الشعرى بعد ذلك لاهثاً كما قلت ليحكى صورة الضياع، ،وصورة اليأس، من زوايا جديدة:

آه يا قبلة أقدامى إذا	شكت الأقدام أشواك الطريق
وبريقاً يظمأ السارى له	أين فى عينيك ذياك البريق

وحين تتضح صورة العاطفة على هذا النحو نرى أن الشاعر يستمد من ينابيع رومانتيكية أصيلة، أو من ينابيع قريبة من الرومانتيكية أشد القرب، كالينابيع العذرية، والينابيع الصوفية. وواضح فى كل هذه الينابيع أن الحب تجربة كبرى، من شأنها أن تعلو بصاحبها، وتجعله يحس بالكبرياء، وكأنه أصبح من طينة غير طينة البشر. والسبب فى ذلك أن الحب تجربة طموحة بطبيعتها، وهى تصفى منابع الإحساس، وتحيل العناصر المادية إلى عناصر روحية. وحين يتخلص المحب من أوضار المادة، ويعلو عليها، يحس بالتميز عن بقية البشر، ممن لم تصهرهم نيران الحب. هؤلاء الظلال الذين يضطربون فى السفوح، وأما الإنسان الجوهر.. الإنسان الحقيقة، فهو لا يتحقق إلا فى أتون العاطفة:

لست أنساك وقد أغريتنى	بالذرا الشم فأدمنت الطموح
أنت روح فى سمائى وأنا	لك أعلو فكأنى محض روح
يا لها من قمم كنا بها	نتلاقى وبسرينا نبوح
نستشف الغيب من أبراجها	ونرى الناس ظلالاً فى السفوح

وبوسعنا - بناء على ذلك - أن نقرأ القيم التى يعبر ناجى عنها قراءة رمزية.. من « الذرا الشم »، إلى « القمم » إلى « السفوح »، إلى « الظلال ». وهذه الرموز كلها تشير إلى تميز تجربة الحب وخطورتها، فهى إذا طرأت على مستوى الحياة العادى (الذى يضطرب فيه الناس فى دائرة الهموم العادية) تغير مجرى هذه الحياة بتغير الإحساس، وحل جوهر جديد محل الظلال، وانتقلت الحياة بكيفيتها الجديدة إلى عالم أوسع، وأعلى، وأعمق.

وذلك البحث المستقصى الذى يقـوم به ناجى فى جوانب عالمه الشعورى هو الذى يمكنه من إقامـة صور فنية ديناميكية. وهذا البحث نفسـه سمة رومانتيكية جوهرها الميل الحاد إلى تأمل الذات، وتحليل العاطفة تحليلاً مستفيضاً، من شأنه أن يمكن الشاعر مـن امتحان جزئيـات دقيقة فى عالمه الشـعورى، واستخدامـها مادة لتركيب الصور الفنية. والتأمـل العاطفى عند ناجى هنا يتجلى حتى فى الأمور التى تبدو للوهلة الأولى على أنها صور حسية:

أنت حـسن فى ضـحـاه لم يزل   وأنـا عنـــدى أحـزان الطـفـل

إن مـعنى الحسن هنا ليس حـسيـاً، وإنما هو تأمل لما يلقـاه الشاعـر من وقع للحسن فى نفسه. ولذلك فهـو لا يسترسل فى وصف الصور المادية للحسن، وإنما يرتد بسرعـة باحثاً فى نفسـه عن الصورة الشعورية التى تقـابل ذلك الحسن المؤتلق فى الضحى، وهى صورة الإحـساس بأحزان المساء. إن الضحـى يوحى بالتجمع، واجتماع الشـمل (تتجمع أشعة الشمس، ويتجـمع الناس، وتدب الحياة) والمساء يوحى بالتلاشى (تتلاشى حزم الضـوء، ويستكن الناس). كذلك يوحى الضحى بالأنس، ويوحى المساء بالوحشة، ويتتبع ناجى الصورة التى أقامها فى البيت الأول ليستوفى جوانبها فى البيت الثانى :

وبقـــايا الـظل من ركـب رحل   وخـــيـــوط الـنور من نجـم أفل

فالرحيل متصل من الوجهة الشـعورية بالمساء (وما يوحى به من التفرق)، وخيوط النجم الآفل متـصلة بهما معاً، إذ ماذا يحدث بـعد المساء والرحيل ؟ يأفل النجم، ويسود الـظلام. والنتيجـة الشعورية لكل ذلك هى انـبتات الصلة بالحـياة المؤنسة، وشيوع الكآبة والملل، وظهور كل شىء وكأنه يسير فى طريق مغلق:

ألمح الـدنيـا بعـيـنى سـئم   وأرى حـولى أشـبـاح المـلل
راقـصـات فـوق أشـلاء الهـوى   مـعـولات فـوق أجـداث الأمل

فى هذا الجو تختلط عنـاصر الذكرى بعناصر الحاضـر، وتلح الذكريات حتى

تبدو ماثلة للعيان. إن الحب الذى انتهى- إذا كان قد انتهى حقاً - طبع الحاضر بطابعه، فبدا هذا الحاضر غير ثابت، وليست له ملامح مستقرة:

ذهب العمر هباء فاذهبى لم يكن وعدك إلا شبحا
صفحة قد ذهب الدهر بها أثبت الحب عليها ومحا

إن القصة العاطفية كلها تركز هنا باعتبارها قيمة أصبحت فى عداد الماضى، ولم يعد ناجى يحس من هذا الماضى إلا صدى اضطرابه واختلاطه. وهذا الاضطراب والاختلاط يعبر عنهما بهدف الكشف عن عمق تأثيرهما فى الحاضر. وإذ يكشف عنهما الشاعر يصلهما بالحاضر فيصف ألمه الماثل، ووصف هذا الألم الماثل يلهمه الصور الفريدة النابعة من عمق الإحساس بفداحة الموقف الشعورى الذى يكتنفه. واقتناص الصور الفريدة الدالة على عمق العاطفة والتياعها ظاهرة من ظواهر الشعر العذرى والشعر الرومانتيكى. والقاسم المشترك بين ناجى وبينهم هو ذلك الإحساس بالتفرد فى الوجد. إن جزئيات الصورة تتوالى هنا فى حركة سريعة جوهرها التناقض الظاهرى بين مظهر الأشياء وواقعها. وهى تؤكد ما ركز عليه من قبل من أن « الظل » من الناس، الذين لم ينصهروا فى تجربة الحب لا يمكن أن يقدروا التقدير الصحيح فى شأن الحب والمحبين، وذلك لأنهم لم يتأهلوا لمثل هذا التقدير:

انظرى ضحكى ورقصى فرحا وأنا أحمل قلباً ذبحاً
ويرانى الناس روحاً طائراً والجوى يطحننى طحن الرحى

ويمتد الشعور مصوراً قضية انهيار الحب، ولكن عنصر القضاء والقدر يتدخل من جديد. لقد كان الغرام قدراً، والآن فإن انهياره كذلك قدر.

كنت تمثال خيالى فهوى المقادير أرادت لا يدى
ويحها لم تدر ماذا حطمت حطمت تاجى وهدت معبدى

إن الحديث عن القضاء والقدر فى الحب حديث قديم، وهو موجود بكثرة عند العشاق العذريين، ولكنه موجود كذلك فى بقية الاتجاهات الشعرية. وهو يأتى فى أغلب الأحيان مرتبطاً بحالات الهزيمة العاطفية. وما يكاد ناجى يتأمل الماضى فى هذا المقطع حتى يدفع به هذا التأمل- كالعهد به فى مقاطع سابقة- إلى المأساة الحاضرة، وهو فى هذه المأساة الحاضرة يتخبط ويتمزق كما تخبط وتمزق من قبل. وإذا كان قد تخبط هناك تخبط المذبوح فإنه هنا يتمزق عاطفياً تمزقاً توحى به مجموعة من النداءات السريعة المتوالية الملهوفة. وبعد ذلك يبدو كأنه قد أدرك عقم ذلك التمزق- أو كأنه قد أسلم الروح- فانتهى المقطع بهدوء نسبى، تتحول فيه النداءات إلى خلق جو أقرب إلى التسليم منه إلى التشبث:

يا حياة اليائس المنفرد	يا يباباً ما به من أحد
يا قفاراً لا فحات ما بها	من نجىّ يا سكون الأبد

ويعود بعد ذلك رجع الذكريات. وهو إذ يعود يهدأ النفس الشعرى عادة. ويتيح له الهدوء فرصة تمكنه من التنبه إلى بعض الصفات الحسية فى حبيبته، على حين لا نجده فى حالات التأمل العاطفى الحاد يتفرغ لأى نوع من الغزل الذى يتوجه به المحبون عادة إلى عشيقاتهم. وإذن فهو هنا يلتقط أنفاسه، وتعتريه حالة صحو مؤقت من حميا العاطفة المجنونة. وفى فترة الصحو هذه يفكر فى معشوقته على أنها بشر بمعنى من المعانى، وهذا يتيح له تشكيل موقف غزلى يحشد فيه عدداً من الصفات التى يخلعها عن محبوبته مثل « السحر» «والنبل»، و « الجلال »، و«الحياء»، و «الشقة»، و «الحسن»، كما يحشد فيه عدداً من الصفات المركبة مثل «شهى الكبرياء»، «وعبق الحسر»، «وساهم الطرف»، «ومشرق الطلعة»:

أين من عينى حبيبى ساحر	فيه نبل وجلال وحياء
واثق الخطوة يمشى ملكا	ظالم الحسن شهى الكبرياء

عبق السحر كأنفاس الربى ساهم الطرف كأحلام المساء
مشرق الطلعة فى منطقه لغة النور وتعبير السماء

ونحن إذا نظرنا إلى الغالبية العظمى من هذه الصفات نجد أنها صفات نفسية أكثر منها جسدية. وحتى فى حالة الصفات التى تحمل بعض الإيحاءات الجسدية نجد أن ناجى وضعها فى سياق يجعلنا نقول مطمئنين إنه لم يكن يعنى ظلالها الجسدية، وإنما كان يصف الصدى الشعورى الذى يجده لها فى نفسه. والدليل على هذا أنه يسرع فيجرد كلمة « شهى » مثلاً من ظلالها الجسدية حين يضيفها إلى «الكبرياء»، ثم يضفى من الرتوش على الصفات كلها ما يجعلها تشع إشعاعات تبتعد بها عن كل إيحاء مادى، وذلك عن طريق ما يبثه فى المقطع من تشبيهات معنوية خالصة مثل «كأنفاس الربى»، و «كأحلام المساء»، و «فى منطقه لغة النور وتعبير السماء». ونحن قد نجهد كثيراً إذا أردنا تحديد المعنى الدقيق لهذه الصفات. إننا نحس به فى أنفسنا إحساسا يبعث على الراحة، وهو إحساس تختلف درجته من شخص إلى آخر. وتفاوت هذا الإحساس نفسه هو الذى تقصد إثارته فى الشعر الرومانتيكى، إذ يقع المتلقى فى أسر التعبير الشعرى، ويجد له فى نفسه راحة ما، ولكن إحساسه قد يستعصى على التحليل الدلالى.

على أن رجع الذكريات ممتد، وهو يستخدم فى هذه المرة باعتباره مدخلاً إلى قضية شعورية حيوية، ففى المقطع العاشر فى القصيدة يزيد ناجى الصفات المعنوية التى وصف بها حبيبته صفات أخرى :

أين منى مجلس أنت به فتنة تمت سناء وسنى
وأنا حب وقلب ودم وفراش حائر منك دنا

إنه مزيج من أشواق الروح وأشواق الجسد. وباستحضار صورة الفراش الذى يقتحم الضوء ويرتد عنه، ووصلها بصورة المحب المندفع بعوامل الانجذاب، والمرتد بالمعوقات، ندرك إلى أى حد نجح ناجى فى نسج صورة فنية من موقف

شعـورى. ويبدو أن الاقتـحام والارتداد قد أخذا نوعـاً من الاستقـرار، إذ يصور المحبـان بعد ذلك نديمـين حول الكأس، وهذه المنادمـة تجعل بدورها مـدخلاً إلى موضوع يطرحه ناجى طرحاً مجملاً فى آخر هذا المقطع:

وسـقـانا فـانتـفـضـنا لحظة	لغـبـار آدمى مـسـنـا

إن القـول بأن تجربـة ناجى عاطفـيـة روحيـة شـبيـهـة بتجـارب العـذريين والرومانتـيكيين ينبـغى ألا يوقعنا فى الوهم القـائل بأن هذا الحب مجـرد تماماً من أشواق الجسد، ذلك لأن دفء القلـب طاقة حيوية يصبح الفصل فـيها بين أشواق النفس وأشواق الجسـد مسألة صعبة غـاية الصعوبة. وغاية ما فى الأمـر أن صراعاً ينشـأ عادة فى مـثل تلك الحـالات بين إرادتى النفس والجـسد، وانتـصار إحـدى الإرادتين أو الأخرى هو الذى يحدد الطبيعـة النهائية لنوع الحب. وناجى يعبر عن هذا الصراع تعـبيراً لطيـفاً فى تأتيه، وفى مـعجمـه الشعرى، وفى صـوره الفنية، ونحن نفـهم عنه دون أن يلجأ إلى لفظ غـليظ، أو معنى غليظ، والمقطـع الحادى عشـر من القصيـدة هو الذى يصور نتيـجة هذا الصـراع الأولى، وهو يجرى على النحو التالى:

قـد عـرفـنا صـولة الجـسم التى	تحكـم الحى وتـطغـى فى دمـاه
وسـمعنا صـرخـة فى رعـدها	سـوط جـلاد وتعـذيـب إله
أمـرتنا فـعـصـينا أمـرها	وأبينـا الذل أن يغـشـى الجـبـاه
حكم الـطاغى فكنـا فى العـصـاة	وطردنا خـلف أسـوار الحـيـاة

لقد انتـصر المحـبان فى الصـراع فعصـما حـبهمـا من أن يهوى فى مـهاوى الجسد، ولكن المفارقة الغريبة تتجلى فى أن انتصارهما على النفس كان نتيجته نفى الحـياة لهـما، وكـأن هذه الحيـاة لا تضم داخل أسـوارها إلا من يرضخ لنوازعهـا القريبـة، وكأن العفـة لم توفر لأصحـابها السلام المطلوب، والنتـيجة هى التـخبط والقسـوة، ومع ذلك فالتخـبط والقسوة همـا الطريق الذى لا طريق غيـره للتطهر

الذى هو النتيجة الحتمية لكل تجربة قاسية مؤلمة. وإذن فقد بقيت الجذوة مشتعلة رغم الألم والتمزق، بل لعلها بقيت مشتعلة بسبب الألم والتمزق، وكانت هذه الجذوة هى الزاد الذى أضاء روح المحبين، وبقى الوهج مشعاً لم ينطفئ بالانصياع إلى المادة، ونتيجة لانتصار الروح على الجسد تعلو النغمة العذرية (وذلك فى المقطع الثالث عشر)، وهى نغمة تقوم على أساس التوحيد فى الحب، فعلى الرغم من تزاحم الأطيار فإن البلبل لا يغرد « إلا لليلاه »، واسم ليلى نفسه الذى يستخدمه ناجي تحيط به ظلال عذرية وصوفية كثيرة، وهو هنا لا يستخدم باعتباره اسماً تقليدياً بمقدار ما يستخدم باعتباره رمزاً تحيط به هذه الظلال، ومن ثم فإنه يهدف إلى حفر انطباع واضح ومؤكد فى نفس القارئ، وهو يحقق هذا الهدف بالفعل.

وأيا ما كانت النتيجة فإنها لا تشفى من التمزق الذى هو لازمة من لوازم التجارب العاطفية العميقة. والأسئلة عن هذا التمزق تبقى عادة بدون جواب، فلا راحة فى الإجابة بنعم، ولا راحة فى الإجابة بلا، وتظل المعادلة باقية على استعصائها على الحل، وبين محورى العذاب يضطرب ناجى دون قرار، وهو على المحورين يواجه المستحيل :

ولكم صاح بى اليأس انتزعها	فيرد القدر الساخر دعها
يالها من خطة عمياء لو	أننى أبصر شيئاً لم أطعها
ولى الويل إذا لبيتها	ولى الويل إذا لم أتبعها

وينتهى هذا المقطع نهاية قريبة من نهاية المقطع الخامس، وهى تمثل الشعور بالاستعلاء الذى يعصم العاطفة من الانحدار، وهذا الشعور بالاستعلاء سبب فى الحب ونتيجة له فى الوقت نفسه، فعزة الإنسان هى التى تجعله مؤهلاً للدخول فى تجربة حب حقيقى، وهذه العزة نفسها تدعم بالحب، وتتأصل فى أتونه، إن رأس ناجى الشاعر تنحنى مرة واحدة فريدة لسبب واحد فريد. ونحن نحس أنه فى الحقيقة يرفع رأسه عالياً حتى وهو يعبر عن انحناءة هذه الرأس.

قد حنت رأسي ولو كل القوى   تشترى عزة نفسى لم أبعها

والأزمات العاطفية تتوالى على ناجى فى شكل موجات تبتدئ بشعور أساسى، ينشأ عنه شعور مقابل، وحين يحتكان يتصارعان، فينشأ عن صراعهما أزمة، وهذه الأزمة تبلغ ذروة تنفرج بعدها على نحو ما، وإذ تنفرج الأزمة يبدأ شعور جديد. . وهكذا. وهو يبنى الشعور الأساسى عادة على أساس رجع الذكريات، وسرعان ما يفلح تأمل الماضى فى خلق الشعور المقابل، ويتفاعل الشعوران الأساسيان فتتجمع حولهما كثير من المشاعر الفرعية، وإذ يبلغ التفاعل ذروته، ويمضى إلى نهايته، يعود الشاعر من جديد لرجع الذكريات. ويعتبر المقطع السابق، وهو المقطع الرابع عشر، نهاية ذروة شعورية، والمقطع الخامس عشر يشكل بداية دورة جديدة. ويبدأ التوتر دائماً بصفة تدريجية، وذلك بعد تأمل هادئ متصل بالذكريات. وما يكاد هذا التأمل يستغرق ناجى فى هذا المقطع حتى يهب متوتراً فيتهم حبيبه بالبخل والتجنى:

يا حبيبا زرت يوماً أيكه   طائر الشوق أغنى ألمى
لك إبطاء الدلال المنعم   وتجنى القادر المحتكم

وهو إذ يستمر فى تأمل الصورة الجديدة التى احتلت بؤرة شعوره، ويمعن فى التفكير فى إبطاء المحب، تفور مشاعره، ويكبر عنده هذا الإبطاء ويؤلمه، وتتداعى الآلام حتى تؤدى إلى نوع من الشفافية العاطفية التى تتيح لناجى أن يبدع فى هذا المقطع صوراً فريدة كالصورة التى يقدمها فى الشطر الثانى من البيت التالى:

وحنينى لك يكوى أعظمى   والثوانى جمرات فى دمى

وحين يصل إلى هذه الذروة العاطفية يهدأ نسبياً، ولكن هذا الهدوء يشى بتجمع موجه تأزم جديدة:

وأنا مرتقب فى موضعى   مرهف السمع لوقع القدم

إنه هدوء تتجمع فيه العاصفة. وتزداد نذر هذه العاصفة وضوحاً فى مطلع المقطع السادس عشر:

قدم تخطو وقلبى مشبه موجة تخطو إلى شاطئها

ولكن ناجى يخذلنا هذه المرة فيخفف من التوتر على غير العادة، ويسترخى فى تأوهات وشكايات. وكأنه قد أحس أن التحضير لإحداث التوتر الشعورى لم يتم بما فيه الكفاية فآثر أن تسترخى الخيوط فى يديه إلى حين، واستغرقته تأملات هادئة نسبياً :

أيها الظالم بالله إلى كم أسفح الدمع على موطئها
رحمة أنت فهل من رحمة لغريب الروح أو ظامئها
يا شفاء الروح روحى تشتكى ظلم آسيها إلى بارئها

ويبدو أن ذروة المد العاطفى قد آن أوانها ابتداء من المقطع التالى. وهو مقطع يبدأ بثورة عاطفية، وتمرد يستمر متوترا حتى يصل فى الشطر الثانى من البيت الثانى إلى ما يشبه التهديد بفصم عرى الرباط كله:

أعطنى حريتى أطلق يدى إننى أعطيت ما استبقيت شى
آه من قيدك أدمى معصمى لم أبقيه وما أبقى على

لكن هذا التهديد هو فى واقعه ثورة على النفس أكثر مما هو ثورة على المعشوق. إنه إحساس بفقدان الإرادة أمام هذا القيد ا لذى قيد به نفسه طواعية، وهو لا يستطيع الآن الفكاك منه، هذا مع تضافر الحجج «المنطقية» على ضرورة هذا الفكاك :

ما احتفاظى بعهود لم تصنها وإلام الأسر والدنيا لدى

على أن المسألة أعقد من أن تحل بمعادلة منطقية، ونحن نحس أن هذا القيد ليس سوى شبكة كبيرة، كلما تخبط فيها الشاعر محاولا الفكاك زادت حوله استحكاما، وحين يحيط شعوره بهذه الحقيقة الرهيبة يرتد إلى نغمة ضارعة أشد

الضراعة، وبعيدة كل البعد عن الثورة على الحبيبة، حقا لقد شفع الشاعر ذلك بحديث عن العزة، ولكنه حديث أقرب إلى الاستغاثة منه إلى استشعار العزة :

هأنا جفت دموعي فاعف عنها ‏ ‏ ‏ إنها قبلك لم تبذل لحي

أي نتيجة غير متوقعة ينتهي إليها صاحب الغضبة الثائر الذي قال قبل ذلك بقليل :

آه من قيدك أدمى معصمي ‏ ‏ ‏ لم أبقيه وما أبقى علي

ولكن هذه النهاية الغريبة تصبح مقبولة إذا استحضرنا من جديد ما أشرت إليه من أن الغضبة متجهة أساسا إلى الذات لا إلى المعشوق .

والمقاطع الثامن عشر، والتاسع عشر، والعشرون تخدم كلها في اتجاه شعوري واحد. وهي تصور ذاك التمزق الأبدي الذي يتراوح أيضا بين الثورة والضراعة، وبين رثاء الحب الذي انهار رغم محاولة الشاعر اليائسة أن ينفخ فيه الروح، والغضب على المعشوق الذي يتهم دائما بأنه وراء انهيار الحب، وهذا الغضب ليس إلا دليل الحرمان القاسي، وفي هذا السايق ينبغي أن يفهم ما يوجة أحيانا إلى المحبوب من تعنيف، مما يتجلى بصفة خاصة في المقطع العشرين :

قد رأيت الكون قبرا ضيقا ‏ ‏ ‏ خيم اليأس عليه والسكوت
ورأت عيني أكاذيب الهوى ‏ ‏ ‏ واهيات كخيوط العنكبوت
كنت ترثي لي وتدري ألمي ‏ ‏ ‏ لو رثى للدمع تمثال صموت
عند أقدامك دنيا تنتهي ‏ ‏ ‏ وعلى بابك آمال تموت

والرؤية الرومانتيكية التي تشيع في القصيدة تتجلى أوضح ما تكون في المقطع الحادي والعشرين، وهي رؤية قائمة على أن الإنسان ذا الطبيعة المؤهلة للحب يحتفظ لهذا الحب بلمسة طفولة منبثقة عن نفس المحب المتصفة بصفة طفولة تجعلها دائماً في حالة دهشة في مواجهة الأشياء والمعاني، مما ينبني عليه

استشعار الجدة الدائمة فى كل شىء، فالعالم بالنسبة للنفس الرومانتيكية فى حالة تجدد، وهى تتلقى المعطيات بدهشة عالية، وذلك لأن لدى هذه النفس المحبة نبعاً ثرياً لا ينضب أبداً من ينابيع الطفولة، وهى تتأمل الطبيعة كما تتأمل ذاتها بجدة متكررة، ومن شأن كل ذلك أن يحول المعطيات الخارجية داخل الذات إلى تجربة فنية، وفى هذا المقطع الحادى والعشرين يشيع جو من الطفولة بكل إيحاءاتها:

كنت تدعونى طفلاً كلما	ثار حبى وتندت مقلى
ولك الحق لقد عاش الهوى	فى طفلا ونما لم يعقل

وهذه النظرة الأساسية تفتح لناجى عالم الصور الفنية واسعاً، فتتوالى منذ الآن فى هذا المقطع، وخلال المقطع التالى، مجموعة من الصور الحية المعتمدة على اللعب الحر باللغة، وعلى استخدام المجازات استخداماً واسعاً، وتتوالى التركيبات الخيالية، ويتحرك البناء الشعرى كله حركة متوترة ناشئة عن تجسيم المشاعر فى صور فنية، وناشئة عن توالى التقابل بين المواقف :

وأرى الطعنة إذ صوبتها	فمشت مجنونة للمقتل
رمت الطفل فأدمت قلبه	وأصابت كبرياء الرجل

إن الحرمان الشديد يعصف بالشاعر حتى يجعل نفسه تثور على المحبوب بل على الحب نفسه. وهذه الثورة تبدو شاملة فى المقطع الثانى والعشرين. وكأننا هنا نواجه قراراً حقيقياً من جانب الشاعر يحسم التخبط فى تلك الدائرة المفرغة من الرغبة والحرمان، وكأننا أمام محاولة للتعقل وللتصرف لمقتضيات المنطق:

قلت للنفس وقد جزنا الوصيدا	عجلى لا ينفع الحزم وئيدا
ودعى الهيكل شبت ناره	تأكل الركع فيه والسجودا

ولكن هذا بالطبع قول غير جاد، أو هو مجرد قول مقضى عليه بالاختناق أمام ثورة العاطفة الجامحة. إنه الحوار المتكرر بين عنصرى التأبى والانجذاب فى

نفس العاشق. وهما عنصران متآلفان من بعض النواحى فما وقع الشاعر فى هذا الغرام العنيف الشريف إلا لأنه مؤهل لذلك، والتأبى يقف على رأس مؤهلاته. ولكن ناجى يقيم العنصرين داخل التعبير الشعرى باعتبارهما قيمتين، وهذا هو الذى يسمح بأن يتشكل منهما تعبير شعرى حى:

يتمنى لى وفائى عودة   والهوى المجروح يأبى أن يعودا

وإذن فقد عاد التمزق القديم الذى لا يجد راحة على جنب، وإذن فهى المعادلة الصعبة التى لا تحسمها « نعم » ولا تحسمها « لا »، وإذن فهو التأمل العاطفى فى مستويات عميقة تكشف فيما تكشف عنه، عن أن الإنسان يناطح المستحيل. وبقاء التفاعل العاطفى ثابتاً عند هذا المستوى العميق هو الذى يمكن الشاعر من استشراف آفاق جديدة من الرؤية تتيح له اقتناص صور شعرية فريدة والسيطرة عليها. تأمل مثلاً الصورة التى يختتم بها هذا المقطع.

لى نحو اللهب الذاكى به   لفتة العود إذا صار وقودا

لقد احترق العود باللهب، ولكنه حتى فى احتراقه منجذب إليه! وتلك هى الحلقة المفرغة للحنين الأزلى. إن الفراش يهفو إلى الضوء، وبناره يحترق، والعاشق يهفو إلى الحب، وفيه يحترق بالألم. وتقف الصورة الفنية النابضة بالحركة فى : «لفتة العود إذا صار وقوداً » شاهداً على ذلك الشىء القديم المحدث الذى هو « جاذبية العذاب »، ذلك الشىء الذى يجمع الأضداد، من الألم والسعادة، والانطفاء والتوهج، فى بؤرة واحدة ملتهبة.

إن الأوان قد آن ليلملم ناجى أطراف تجربته، ويصل بها إلى مداها الفنى. ونحن نحس ذلك ابتداء من المقطع الثالث والعشرين. وهنا يصل الصراع مداه فى النفس لدرجة تدفع بالشاعر إلى أن يجرد من نفسه شيئاً يحاوره. لقد انشطرت النفس شطرين، ووقف كل شطر مقابل الآخر، ويدور الآن بين الشطرين جدل عنيف. ويأخذ الصراع فى هذه المرحلة طابع الحركة الراكضة، وذلك فى الأسلوب

الخاص الذى اختـاره الشاعر لإدارة هذا الصراع، وهو أسلـوب الحوار، والأسئلة المثارة، وضروب الإغراء، ومحاولات الهروب .... إلخ. ويدار هذا الصراع فى موسيـقى سريعة لاهثة لم يسـتخدمها نـاجى من قبل فى القصيدة. ويـتآلف عنصر السـرعة هذا مع الـعناصر الأخـرى ليـساعـد على تشكيل المعـادل المناسب للقـيم الشعورية وتجسيمه فى تعبير فنى :

لـست أنـسـى أبـدا	سـاعـة فى العـمـر
تحـت ريح صـفـقـت	لارتـقـاص المـطـر
نـوحـت لـلـذكـر	وشـكـت للـقـمـر
وإذا مـا طـربـت	عـربدت فى الـشـجـر
هـاك مـا قـد صـبـت	الـريح بـأذن الشـاعـر
وهـى تـغـرى الـقـلـب	إغـراء الـنـصـيـح الفـاجـر

لننظر أى وظيفة يمكن أن تؤديهـا الريح وهى ترمز إلى شطر من نفس ناجى شخصه وجعل منه قيمة موضوعية خارجية - بالنسبة لتجربة الشاعر العاطفية. إنها تغرى الشـاعر بالسلو عن الحب، وهى تـراوح فى إغرائها بين اللـوم على الوفاء، والإغراء بمحاولة النسيان، كما أنها تنكر عليه صفحه عن الإساءة والعذاب.

أيهـا الشـاعـر تـغـفـو	تذكـر العـهـد وتـصـحـو
وإذا مـا الـتـام جـرح	جـد بالـتـذكـار جـرح
فـتـعلـم كـيـف تنسى	وتـعلـم كـيـف تمحـو

أو كل الحب فى رأيك غفران وصفح؟

على أن الصراع فى النفس يأخذ بعداً جديداً، وذلك حـين يتحول من مجرد اللوم والإغراء بالنسيان إلى الإغـراء باستبدال محبوب آخـر بذلك المحبوب، الأمر الذى يعتـبر تشكيكاً فى قيمـة جوهرية من قيم الحب العاطفى الرومـانتيكى، وهى التوحـيد فى الحب. إن إغراء « الـنصيح الفاجـر » هذا يتجلى واضـحاً فى المقطع

الخامس والعشرين فى شكل وسوسة للشاعـر بأن العمر قصير، وبأن الفرصة على وشك الضياع، وبأنه ينبغى استبـدال حبيب بحبيب، بل إن الأمر لا يقف عند هذا الحد، وإنما يتجاوزه إلى تجريح المعشوق، ووصفه بصفات تتناقض تماماً مع الصفات التى خلعها الشاعر عليه من أول القصيدة وحتى الآن:

هـاك فـانظر عـدد الرمـل قـلوبـاً ونسـاء

فـتخـيـر مـا تشـاء ذهـب العـمـر هـبـاء

ضـل فـى الأرض الـذى ينشـد أبناء السـمـاء

أى روحـانـيـة تـعـصـر من طـيـن ومـاء.

والجدل الشعورى مستمر، وذلك أن الشاعر لا يستسلم بسهولة لما يصبه شطر نفسه الآخر فى نفسه. إنه يتمسك بهواه الذى يساوى لديه نفسه، ولا سبيل إلى التخلص منه إلا بالتخلص من النفس ذاتها. وهنا تتلاحق الخصائص والصفات التى تمتزج فيهـا العذرية بالصوفية بالرومانتيكية، إذ ينظر إلى الحب من جديد على أنه قدر. ويجتمع حول هذه النظرة- كما أشير من قبل- طائفة من الظلال العذرية التى يتصل فيها الحب بالقدر اتصالاً وثيقاً، وطائفة من الظلال الصوفية التى تتصل بالحب باعتبـاره قدراً يسرع بالمحب إلى مرحلة الحب الإلهى، ومع كل ذلك تستمر الموسيقى المواتية التى تتلاءم مع تأزم الموقف ومع الحوار الحى والتسابق اللاهف.. تستمر الموسيقى، ولكن على نحو أبطأ نسبياً فتشكل قرار اللحن وخاتمة الحوار:

أيهـا الـريح أجـل لكـنهـا هى حـبى وتعـلاتى ويـأسى

هى فـى الغـيـب لقلـبى خلـقت أشـرقت لى قبل أن تشـرق شمسى

وعلـى مـوعـدها أطـبـقت عـينى وعلـى تذكـارها وسـدت رأسى

ويعود التقابل فيلعب دوراً رئيسيـاً، إذ يلح الرمز- الريح- فى انتهاز الفرصة قبل فواتها على حين يقف الطرف المقابل عنيداً، متأبياً، متمسكا بحب واحد عف محروم. ويعمق الرمـز حين تنضم إلى الريح عناصـر أخرى مساعـدة، وتتدافع

نغمات الإغراء والتحريض بل والتعيير، وذلك حتى يصل التوتر مداه فى آخر المقطع كالعادة:

جنت الريح ونادته شياطين الظلام

أختاماً كيف يحلو لك فى البدء الختام

يا جريحاً أسلم الجرح حبيباً نكاه

هو لا يبكى إذا الناعى بهذا نبأه

أيها الجبار هل تصرع من أجل امرأة

وإذن فهو التمزق النفسى. وصراع الذات بين الإقدام والإحجام فهل يستجاب للكرامة المجروحة فينتهى الحب؟ أم يستجاب لدوافع النفس المنجذبة فيستمر الحب؟ تلك هى بؤرة الصراع، والتقلب على حدين قاطعين كلاهما المستحيل. ويبدو أن الشاعر لا يزال صامداً، فذلك هو الاختيار الممكن الوحيد من قبله. ومع ذلك نلاحظ أن الصراع قد أنتج تغيراً عجيباً فى المذاق الشعرى، وفى المعانى. إننا منذ الآن وحتى آخر القصيدة نستمع إلى نغمة رثائية محضة.. لكأن الشاعر قد أدرك- وهو فى عمق الصراع- أن المأساة التى استشعرها منذ البداية قد أصبحت الآن محدقة به، فبدأ يعزف لحناً جنائزياً، يرثى به الحب، ويرثى نفسه. وآية ذلك أن الصراع المتوتر يفتر، وكأن الوقود الذى كان يذكيه قد نفد، وكأن الأمل الذى يغذى الصراع قد خبا... ولم يبق سوى أن نستمع إلى لحن الوداع الأخير.

وتبدأ هذه الحركة الأساسية الأخيرة من سمفونية ناجى بآثار ضئيلة جداً من المقاومة الناشئة عن وجود بقية من صراع. وهذه المقاومة لا تستغرق سوى جزء من مقطع يتحول الجو كله بعده إلى مرثية يأس كامل. تأمل هذا المقطع وكيف يجهز فى البداية لموقف متوتر يبلغ حداً عالياً فى البيت الثانى بصورة حية لأنها

موحية إيحاء شديداً بالبتر المستحضر من صورة بقايا الخنجر المنكسر، ثم يهوى بشدة ابتداء من البيت الثالث مشيراً بوضوح إلى طريق النهاية المؤكدة:

يالها من صيحة ما بعثت	عنده غير أليم الذكر
أرقت فى جنبه فاستيقظت	كبقايا خنجر منكسر
لمع النهر وناداه له	فمضى منحدراً للنهر
ناضب الزاد وما من سفر	دون زاد غير هذا السفر

إن بداية النهاية تكمن فى البيتين الأخيرين. لقد بدأت رحلة الانحدار، وبدأت دون زاد، والنتيجة معروفة. والنهر - باعتباره رمزاً- يوحى بالانتحار أو بالسفر الطويل. وهذا الرمز يساعد على تشكيل لحن قائم فى المقطع التاسع والعشرين يشيع جواً من اليأس الذى يتجاوز مرحلة الألم ويتيح فرصة للتأمل واستنتاج العظة ويعود إلى الضرب على وتر القضاء والقدر والحظ:

يا حبيبى كل شىء بقضاء	ما بأيدينا خلقنا تعساء
ربما تجمعنا أقدارنا	ذات يوم بعد ما عز اللقاء
فإذا أنكر خل خله	وتلاقينا لقاء الغرباء
ومضى كل إلى غايته	لا تقل شئنا وقل لى الحظ شاء

والبقية بمثابة لعق الجراح، فما كان كان .. وقد كان شيئاً فظيعاً. والفرصة متاحة الآن فنياً لانفراج عقدة الصراع، كما أنها متاحة للتأمل المر. إن الشمس توشك على الغروب، وهى تلملم شعاعها، وتلقى نظرة أخيرة على الكون الذى كان ميدان الصراع. ولقد كانت المقاطع السابقة كلها تتراوح- كالبندول- بين الأمل واليأس، ولكننا نحس هنا أن النفس قد امتلأت يأسا، وأن ما نواجهه هو عبارة عن رثاء مكثف لذلك الشهيد الذى هو الحب:

يا مغنى الخلد ضيعت العمر	فى أناشيد تغنى للبشر
ليس فى الأحياء من يسمعنا	ما لنا لسنا نغنى للحجر
للجمادات التى ليست تعى	والرميمات البوالى فى الحفر

غنها سوف تراها انتفضت ترحم الشادى وتبكى للوتر

لقد صعدت الأمور كلها إلى مرحلة رمزية، ولم يعد الغناء متجهاً إلى شخص معين.. لا على سبيل الغزل، ولا على سبيل الأمل، ولا على سبيل الضراعة. لقد كان اللحن- فيما مضى- يثق فى قدرته على التوصيل، وأصبح الآن مفرغاً حتى من هذه القدرة. ولم يبق إذن سوى أن يغنى الشاعر لنفسه، وأن يرتد لحنه إليه؟ إذ ليس ثمة قطب مقابل ينجذب إليه.

يا نداء كلما أرسلته رد مقهوراً وبالحظ ارتطم

وهتافاً من أغاريد المنى عاد لى وهو نواح وندم

رب تمثال جمال وسنا لاح لى والعيش شجو وظلم

ارتمى اللحن عليه جاثياً ليس يدرى أنه حسن أصم

ويمهد المقطع الثانى والثلاثون الطريق بتجميع كل معطيات المشهد، وشحذ كل الأدوات، بهدف عزف نشيد يائس أخير:

هدأ الليل ولا قلب له أيها الساهر يدرى حيرتك

أيها الشاعر خذ قيثارتك غن أشجانك واسكب دمعتك

رب لحن رقص النجم له وغزا السحب وبالنجم فتك

غنه حتى ترى ستر الدجى طلع الفجر عليه فانهتك

إن الليل المفرغ من القلب هنا يعادل « الحسن الأصم » فى المقطع السابق، كما يعادل « الارتداد المقهور والارتطام بالحظ »، « والعودة مع النواح والندم ». والفكرة الأساسية التى تجمع كل هذه المعطيات هى غياب القطب المقابل. وهذا يجعلنا نقترب من شىء خطير هو أن اللحن قد أصبح هو الوسيلة والهدف، ويبدو أن الانفراج الوحيد الممكن للتأزم، أو الحل الوحيد الممكن للعقدة، هو أن يتفرغ الفنان لفنه، ويغنى لذات الغناء.

وإذا ما زهرات ذعرت ورأيت الرعب يغشى قلبها

فترفق واتئد واعزف لها من رقيق اللحن وامسح رعبها

ربما نـامت علـى مـــهـــد الأسى وبكت مـــســتـــصـــرخـات ربهـــا
أيهـــا الشـــاعـــر كم مـن زهرة عـــوقـــبت لم تدر يومـــاً ذنبـــهـــا

لقد لاذ الفنان بفنه، واعتصم به، واعتقد فـيه، وأنهى على ذكره التعبير عن تجربته، ومع كل ذلك تنتهـى القصيدة بجو يلفه الغمـوض. وعجيب أن اليأس فى هذا المنظر الختامى ليس من الإطباق والقتامـة كما كان عليه فى ذلك المنظر الرهيب الذى يؤديه المقطع التاسـع والعشرون « يا حبـيبى كل شىء بقضـاء » . ويبدو أن باب الفن مريح ومفتوح أبدا أمام الفنان، كما يبدو أنه المرجع الأخير الذى يعصمه من الانهيـار الكامل. إنه فى اللحظات التى يفـيض فيهـا نبع الحب البشـرى يبقى ذلك النبع الإلهى فـياضاً. وإذن فـقد اسـتبدل الـفن بالحب، ويا له من استـبدال تختلط فيه خصائص المستبدل بالمستبدل به.

إن قصـيدة « الأطلال » ملحمة شـعورية تتبع فـيها الشـاعر فيض مشـاعره الخاصة، ورصدها وهى تتكون داخل ذاته، ثم وضعه بقوة خيـالية تركيبية يمتلكها فى قـوالب فنية خـاصة. وهذه الملحـمة تجـسيد غنـائى للمشـاعر يستخدم اللـغة استخـداماً مجازياً واسعـاً، ويتبنى الرموز القريبـة، والمتوسطة التعقـيد، على نحو يسمح له بتـجميع قدر من الظلال والإيحـاءات التى تساعده على توصـيل ما يريد توصيـله إلى القارئ، وعلى توصـيله دافئـاً ثراً. ويصعب فى حـالة هذا النوع من الشعر- الذى يشكل فنياً بالحالة التى يجدها الشاعر فى نفسه - البحث عما يسمونه « الوحدة العضـوية » وذلك لأن وحدته الضرورية التى يترابط على أساسـها كائنة فى الشعور، والشـعور يأخذ فى تركيـبه شكل الموجات التى تتابع مـتداخلة بحيث تدق علامات الترابط فيـها إلى الحد التى تبدو فيه وكأنها غـير موجودة. ولكنها إذ يموج بعـضها فى بعض، وتأخـذ هذا الشكل الطيع، تحقق قـالباً ناميـاً من منطقه الخاص، لعل أسس نموه أقوى بكثير من الأسس القاسية الجافة التى يبحث عنها فى القوالب الموضوعية.

وتجربة إبراهيم ناجى فى « الأطلال » هى تجربة الشاعـر المحروم الذى عجز عن تحقـيق هدفه فى الحب لأنه وضع لنفـسه هدفـاً مستـحيلاً، فـتطلع إلى توافق مطلق بين نفسين بشريتين تطلعـا ألقى به فى دائرة الصراع، وجعله يعود دائماً إلى النقطة التى بدأ منها. ولو كان هدفه من حبه قـريباً لهان الحال، ولا نطفأت الجذوة بتحقـيق الهدف أو بنسيانه، أو حتى بالتـعالى عليه. ولكن الهدف معـقد إلى الحد الذى يصعب معـه وضعه فى صيغة وكل الشـواهد توحى فى التجربة التى هى من هذا النوع بالإخفاق الذريع الحتمى.

ونوع التجربـة هذا يمتد فى داخل النفس أكثـر مما ينمو خارجهـا، وهو يحيا بالتأمل والتفريع، والتشقيق، والنتيجة أنه لا يحقق من ذاته فى الخارج شيئاً يذكر، أو بعبارة أخرى، يصبح القدر الواقعى المحقق منه فى الخارج تافهاً جداً بالنسبة إلى حقيقتـه الداخلية، فما يضطرب من صفاته على السطح لا يمثل فى حقيـقته- كما يقولون- إلا ما تمثله قـمة جبل الثلج الصغيرة الظاهرة على سطح الماء من حـقيقة الحجم الهائل الذى يرقد تحت السطح لهذا الجـبل نفسه. ويترتب على هذا، وينبع منه، أن هذه التجربة الخاصة المنسوجـة من التأملات والأفكار لا تحقق نجاحاً يذكر بمنطق النجاح العادى. وآية ذلك أننا إذا عقدنا مقـارنة بين النغمات الحزينة المخفقة فى هذا اللحن وبين النغمات البهيجة فيه فإن النتيجة تشير على نحو فادح إلى غلبة القتامة غلبة مطلقة (ما قضينا ساعة فى عرسه وقضينا العمر فى مأتمه).

ولأننا أمام تجربـة « معقدة » تهدف إلى تحـقيق نتيجـة « مستوية » فـقد كان حتماً أن تكون النتيجة « مأساوية ». وتتعاون مقاطع القصيدة على نسج بناء درامى مأساوى شبيـه بالسمفونية الموسيقية التى تشيـر مطالعها إلى الطابع العام للحن، ثم تلعب نغمـاتها فى المجال لـعباً حراً، فـيرفد اللحـن الأساسى بعديد من النغـمات الفرعـية التى تتكاثف وتتسـاند داخل المجال العام- وليس من الضـرورى أن تتسم كلها على نحـو دقيق بسمة اللحـن الأساسى- حتى إذا بلغت هذه النغمـات مداها

عادت فعانقت اللحن الأساسى مكونة معـه توازناً وانسجاماً يحدث الانطباع الكلى المطلوب.

ونغمات هذه القصيدة وألحانها هى مقـاطعها. والتقسيم إلى مقاطع هو الذى أتاح للشاعر أن يتأمل عـواطفه المحتدمه المضطربة المتناقضة على نحـو حر، كما أنه هو الذى أتاح له أن يعبـر عن هذه العواطف بالصـورة التى يجدها بها فى نفـسه. وهذا الذى يجـده فى نفـسه كـان مـضطرباً تارة، وكان هـادئاً تارة أخرى، وكـان مخـتلطاً تارة، وكان متـسلسلاً تارة أخرى. وكان هم الـشاعر فى جمـيع الحالات اقتناص الحالة الشـعورية وهى فى حالة نشاط، ووضعـها فى إطار فنى، ولم يكن همه التأليف المنطقى بين جزئياتها بحـيث يجعل منها كياناً مكوناً من بداية ووسط، ونهاية، أو من أسباب ومسـببات، أو من مقدمات ونتائج. وأخيـراً فقد ساعد هذا التقسيم على استيفاء جوانب التجربة، واستيفاء جزئياتها.

وقد أعطى ناجى لنفسه الحرية فى تنويع الإيقاع الشـعرى، كما أعطى لنفسه الحرية فى تنويع القافية، ولكن حريته فى ذلك كـانت نسبية. ومع هذا فقد ساعده ذلك على التعبيـر عن تجربته فى إطار غير مثقل بالقيـود الحادة، ومن ناحية أخرى فقـد خدم هذا التنويع المحدود فـى إعطاء الحالات الشعـورية سمة واقـعية، فـقد سمعنا فـى ألحان الشاعر المتنوعة صـدى التنويع الكائن فى مشاعـره، وقد وضعت الموجات الشعورية الخافقة، المتنوعة السرعة، المتغيرة الذبذبات، فى أطر ليست ثابتة تماماً.

إن إبراهيم ناجى، وقد سلب القلب الحانى، وسلب الراحة بالمعنى العادى، لم يسلب نعمة الاحـتراق الممتع فى أتون الفن، وذلك هو « التعـويض » الأكبر. ويصح أن يقال إن هذه التـجربة لم تكن عذاباً خـالصاً، فقـد تجلت متعة الشـاعر الفنية بفنه مضـيئة مكبرة. إن الوصل فى الحب لم يتحـقق، ولكن الذات الشاعرة قـد حقـقت نفسـها فنيـاً على سـبيل اليـقين. لقـد وجـد إبراهيم ناجى لنفسـه «

بالأطلال» مكاناً مناسباً فى مملكة الفن، معوضاً بذلك ما فاته من نجاح بالمقياس العادى فى مملكة العاشقين.

ونحن إذ ننتهى من قراءة القصيدة نحس أنها تأخذ طريقها الطويل العميق إلى نفوسنا، ونحس أننا إذ نتركه الشاعر نتركه وهو يعانق شيئاً ثميناً قد اهتدى إليه، شيئاً لعل له من صفات الاستمرار، والتوهج، والخلود، مالاً تدانيه فيه صفات المحبوب البشرى الذى لم يجد الشاعر لديه شيئاً.

ديوان أغنيات نضالية

ديوان (أغنيات نضالية) (*)

عنوان هذه المجموعة الشعرية يشير فى وضوح إلى العالم الذى يشغل الشاعر، ويستوعب تجربته الفنية. وهو عالم لا يستطيع أى فنان مكترث أن يتجاهله. إنه الوطن، والانشغال الشديد بهموم البيئة التى يضطرب فيها الإنسان بين أبناء هذا الوطن. إنه التبشير بالحرية، والبحث الدائب عن العناصر الأصيلة التى تشكل الشخصية القومية. إنه الوعى الكامل بمشكلات الماضى، والحاضر، والمستقبل. إنه الإحساس الذى يستغرق النفس بمعنى الثورة، والأرض، والناس.

ومعنى الوطن - على هذا النحو- ليس معنى إقليمياً ضيقاً، فهو يتجاوز حدود البيئة المحلية ليشمل كل بقعة تتجلى فيها خصائص هذا الوطن. وفى هذا الإطار العام تتوحد معانى الوطنية وعناصرها فى وجدان الشاعر، يستوى فى ذلك أن تتمثل هذه المعانى فى ثورة الشعب الجزائرى ضد المستعمر، أو فى استبسال الشعب المصرى فى الدفاع عن أرضه، أو فى محاولة الشعب العربى تحقيق تجربة طبيعية هى تجربة الوحدة. وسواء أكانت هذه المعانى تتمثل فى انتفاضات وانتصارات كالأمثلة السابقة، أم تتمثل فى جراح ومعوقات توضع على طريق الحرية تتمثل - بصفة أساسية - فى ذلك الدمل الممد فى جنب الوطن العربى، والذى يتجلى فى مأساة شعب فلسطين.

فى داخل هذا الإطار تتراوح قصائد المجموعة بين أقطاب متعددة، ولكنها جميعاً تنجذب إلى محور أساسى هو ذلك الإحساس الحى بمعنى الوطن الذى أشرت إليه. ونتيجة لذلك لا يبدو أن الحديث عن المحراث والفأس حديث منبت

(*) مقدمة ديوان الشاعر الجزائرى محمد الصالح باويه.

عن هذا الجو العام، كما لا يبدو أن الحديث عن المأساة الإنسانية التى خلقتها الفيضانات فى الصحراء حديث هامشى بالنسبة للجو العام الذى يشكل تجربة الشاعر.

لكن السؤال الذى ينبغى أن يطرح ويعول عليه تعويلاً كبيراً هو : هل ينهض الاهتمام بهذا الموضوع الخطير وحده سبباً للإعجاب بالشعر الذى يهتم به؟ وبعبارة أخرى: ما القمية الحقيقية للموضوع فى الشعر؟ الحق أن قيمة كل فن جيد إنما تنبع من مزاوجته بين أهمية الموضوع وأهمية المعالجة. ومن هنا فإن الموضوع الخطير- إن صح أن نتحدث على الإطلاق عن شيء اسمه الموضوع فى الفن- لا يقوم شافعاً بحال للشكل الضعيف. على أن العمل الفنى فى حقيقة الأمر نسيج لا يمكن فيه فصل الموضوع عن الشكل، وهما يكونان منه ما تكونه السدى واللحمة من النسيج. ويصح، بسبب ذلك، أن يوجه القسم الأعظم من اهتمام القارئ لمجموعة الدكتور باويه إلى أسلوب الأداء الفنى فى المجموعة، ما دام الأسلوب والموضوع- بعد التعبير عنهما شعرياً- يكونان وحدة لا انفصام لها.

تنعكس الحرية- باعتبارها مطلباً حيوياً ومصيرياً للشاعر- على أسلوب الأداء فى المجموعة. فالشاعر يتحرر- موسيقياً - من قيود القافية فى الشعر التقليدى، وهو كذلك لا يلتزم شروط الإطار الجديد المسمى بالشعر الحر.

وكأنه بذلك لا يريد أن يخضع لقيد من أى نوع، لا فى الشعر التقليدى، ولا فى الشعر الحر. إنه يريد أن يوظف لتجربته القيم الموسيقية فى كل، وهو لا يخضع فى ذلك إلا لما تمليه عليه تجربته، فيختار الموسيقى التى يراها مناسبة لذلك. ونتيجة لذلك يتراوح الإطار الموسيقى المستخدم فى القصائد بين المقطوعة التقليدية المحكومة بوحدة البحر الشعرى الجديد الذى يقوم إيقاعه على أساس التفعلية الواحدة. على أن الشاعر عمد، فى حالات عدة، إلى أوزان أقرب إلى الأوزان التقليدية فكتبها على طريقة الشعر الحر. وهى مسألة متبعة فى كثير من دواوين

الشعر الحديث. ورأيي الخاص في هذه الطريقة أنها شيء لا داعي له، ومع ذلك فقد التزمت في الاستشهاد الطريقة التي كتب بها الشاعر قصائده، فلعل له رأياً معيناً في هذه الكتابة.

وهناك سمة عامة تحكم أسلوب قصائد المجموعة - وهي إذا تخلفت في أحيان نادرة فإنما هو التخلف الذي يؤكد القاعدة ولا ينفيها- وهي البساطة الشديدة. ولقد كانت هذه البساطة- ولا تزال- من أمضى أسلحة الشعر الذي يستخدمها في الوصول إلى النفس الإنسانية. والدكتور باويه يستخدم أكثر من مظهر من مظاهر هذه البساطة. فهي تتجلى أولاً في معجم القصائد، ذلك المعجم الذي يقترب في أحيان كثيرة من لغة الحديث العادي، فنحن لا نحس مطلقاً أننا أمام إنسان يجهد لكي يتخير مفردات وتعابير يدهشنا بها، ويحاول أن يقنعنا أن عالمه اللغوي عالم خاص. وإنما نحن أمام إنسان منا، يتحدث إلينا بلغة مألوفة لدينا، لغة تتذبذب على حافة اللغة التي نستعملها أو ليس غريباً أن نستعملها- في حياتنا اليومية. هذه اللغة البسيطة تعيد طرح سؤال طالما شغل النقد الأدبي، وهو : هل اللغة الشعرية لغة أدبية خاصة تعلو على لغة الواقع؟ أو أنها لغة الواقع أودع فيها الفنان من روحه الخاص ما جعلها تنتفض بحميا خاصة، وإيقاع خاص؟ وقد يبدو هذا السؤال غير مستساغ في اللغة العربية، وذلك لاتساع الهوة بين لغة الحديث واللغة المكتوبة، والنقد الحديث الأوروبي يميل في مجموعه إلى القول بأن الفصل بين لغة الشعر ولغة الحياة فصل تعسفي، وقد رأينا شاعراً كبيراً من شعراء العصر هو ت.س اليوت يعكس في قصيدة معروفة له، وهي قصيدة « الأرض الخراب » صدى الثرثرة اليومية للناس في الحانات والشوارع. وقد يساعد على تصور هذه القضية في المجتمع الأوربي الحديث الاقتراب النسبي بين اللغة المكتوبة ولغة الحديث. والمهم أن أحداً لم يقل بالنزول إلى حد تبني العامية لغة للشعر، وإنما المسألة تنحصر في المناداة بوجوب البعد عن اختيار الكلمات والتعابير المتحجرة من بطون القواميس واستعمالها في الشعر، وتبني- بدلاً عن ذلك - الكلمات والتعابير

التى تمتلك حيوية خاصة لجريانها على ألسنة الناس، وحضورها فى وجدانهم.
على أننى - بعد هذا كله- ينبغى أن احتاط بالنسبة لشعر الدكتور باويه، فأقول: إن البساطة التى يتسم بها هذا الشعر شىء وضعف التعبير شىء آخر، فنحن نشعر أننا أمام لغة بسيطة قريبة من أنفسنا، ولكننا لا نشعر أننا أمام لغة ضعيفة:

مثلما ينهل صبح فى كهوف معتمة
مثلما ينسكب الإلهام فى عقم العقول
مثلما يولد فى التيه اخضرار بعد موت
أو أفول
مثلما يوأد فى ليل الضلالات رسول
مثلما يكشف عن وجه إله
بعد كفر أو ذهول
تفلت اليوم اختلاجاتى رياحاً وسيول
أولد اليوم مع الشمس،
مع الزهر،
مع الطير يغنى للحقول
أنبت اليوم بذوراً فى جفون الأرض
سمرا
طالما نامت حزانى فى ضمير الأرض
حيرى
ترقب الشمس فلو تهمس ذكرى
تعتق اليوم شكوكى
همساتى
وسوساتى
معطياتى

وهذه البساطة تتجاوز المعجم إلى الموسيقى العامة- ولو أن التمييز بين المعجم والموسيقى أمر صعب غاية الصعوبة فى النسيج الشعرى- فالملاحظ أن موسيقى القصائد ليست من النوع الصاخب الذى يعتمد على جهارته فى التأثير على الأذن بغية إيقاعها فى الأسر الموسيقى الرتيب. لكان الشاعر يتحدث إلينا حديثاً عادياً مموسقاً. وذلك فى موضوع يميل كثير من الشعراء فيه إلى الاعتماد على الموسيقى الخطابية الحادة. إن الوطنية ليس من الضرورى أن تكون صراخاً عالياً، وقصفاً مدوياً، كما تخبرنا موسيقى قصائد الدكتور باويه. إنها من الممكن أن تكون حديث نفس أقرب إلى الهمس. وهى فى هذه الحالة، التى تحتاج إلى فضل إرهاف ودربة، تكون أشد تأثيراً. لقد صرخ شعرنا الوطنى طويلاً، ولم يأت صراخه بفائدة. ولقد اختلط أمر الوطنية علينا فى كثير من الأحيان حتى كاد يرتبط- فى عالم الأداء الشعرى- بالقعقعة العنيفة. ولقد آن الآوان لإعادة النظر فى أمرنا وأمر جماهيرنا. إن التأثير فى عاطفة الجمهور الواعى لا تكون أبداً بمحاولة وضعه فى حالة تشنج، عن طريق الإرغاء والإزياد والوعيد والتهديد، وإنما تكون بمحاولة الوصول إلى نفسه من أقرب الطرق، وأقرب الطرق هى أبسطها وأكثرها هدوءاً:

أتحدى، أتحدى بزمانى، بوجودى. . فى قنالى أتحدى

قوة الجبار فى الأرض وفى الجو وفى البحر وأيان استبدا

أتحدى عاصفات زرعت أرضى خرباً وعداوات وحقدا

وزرعت الأرض حباً وسلاماً وعطوراً وابتسامات وودا

فأنا الشعب سأبقى وسأبقى صامداً كالطود دوماً أتحدى

قوة الجبار فى الأرض وفى الجو وفى البحر وأيان استبدا

ويتصل بهذه البساطة، ويكمل صورتها فى النفس، تلك الصور الساذجة العفوية التى ينتزعها الشاعر من الأركان الحانية فى القلب، وبخاصة تلك الأركان

المتصلة بـالذكريات المنتمية إلى عـالم الطفولة والصبا، مع ما فى هذا الـعالم من تلقائية حية مستمدة من الألوان الأصلية التى تترك فى النفس أثراً لا يمحى:

قـد صـبا قلبى لأنسام النـخيـل
ترقص الأطفـال فى صـفـو الأصيل
لخشوع الواحـة الصـافى الجمـيل
لضجيج الـركب فى يـوم الرحـيـل
لحديث الشـيخ عن « زيد الهـلالى »
والصبـايا حـوله مـثـل الهـلال
يتـزاحـمن علـى فـيـض الخـيـال
ولقـد وسـدت « ليلـى » بنت خـالى

وقـد يبدو الدكـتور بـاويه- فى أحيـان نادرة - وكأنه يـخرج عن اهتـمامـه الرئيـسى، وهو الوطن، ولكنه سرعـان ما يعـود إلى هذا الخط. وأبرز مثـال على ذلك قصـيدته « الشاعر والقـمر »، فقد تعطى افـتتاحيـتها الإحساس بأن الـشاعر منصرف إلى التـغنى بعواطفه الشـخصية الخـاصة. وهذه الافـتـاحية تذكـرنا بشدة بالرومانتيكيين العرب الذين انطووا على أنفسهم يجترون مشاعرهم الشخصية:

كـوة الـنـور أنا ذاك الـولـوع
رددى لحـناً شـروداً فـى الضـلوع
واسكـبى النور وفـواح الطـيـوب
عـانقـى قلبى فـأطيـاف الغـروب
تنـشـر الرعب شـمـالاً وجنـوب
تفـضـح الأشـواق فى ظل الجـفـون
وتذرى مـا جـمـعنا من طـيـوب

ولكننا لا نلبث أن نكتشف أن الدكتور باويه قد اتخـذ من القمر رمزاً يتجاوز معـناه التقليـدى، وذلك حين تتـحول القـصيـدة تحولا غـريباً، فـتربـط الأشواق الرومانتيكية التى تتجمع حول القمر بالأشواق العلمية التى تتطلع إلى الوصول إلى هذا الكوكب، والتى قد وصلت إليه بالفعل. ثم لا يلبث كل ذلك أن يسلم - عن طريق التداعى - إلى الهم الأكبر الذى يشغل بال الشاعر، وهو هم البيئة. ويسوقه ذلك فى تتـابع تلقائـى إلى ركن الذكريات الذى اقـتبـست صـورة منه فى الفقـرة السابقة. لكن ماذا يعنى القمر هنا باعتباره قيمة رمزية ؟.

قد نتجادل حول ذلك طويلاً، غير أن المعنى البسيط لهذا الرمز- وهو الحنين إلى التخلص من الحاضـر المظلم إلى المستقبل المضىء- حاضر فى القـصيدة، يجمع أجزاءها، يـستوى فى ذلك الجـانب العاطفى الخـاص، والجانب العلمى الـعالمى، وجانب هموم البيئة المحلية بصورها الحزينة والزاهية فى نفس الوقت.

بقيت من هـذه المجموعـة بضع قصـائد، تشير إلى تطور حـاسم فى الرؤية الشعرية عند الدكتور باويه، وفى الأدوات الفنية التى يستخدمها. وتواريخ القصائد التى سبقتها تدل على أنها نظمت بعد فترة توقف دامت عشر سنوات، وأعنى بهذه القصائـد على وجه التحديد: «فى الواحـة شىء»، «رحلة المحراث»، «الرحلة فى الموت». فى هذه القصائد تتـجلى بعض الخصائص التى لا تظهر بوضـوح فى بقية قصائد المجـموعة. من هذه الخصـائص الارتباط الشديد بالأرض فى البيـئة المحلية (التى هى رمز بطبيـعة الحال للبيئـة العامة) إن خيوط النسيج الشـعرى، ووسائل التعبير، تشى برائحة هذه الأرض، وما يختمر فيها من أحزان. والرؤية الشعرية فى هذه القصـائد رؤية تستوعـب الجزئيات الدقـيقة، وهى تبـتعد عن الأداء المبـاشر، وتهدف إلى الأداء الرمزى. وعناصر الرمز فيها هى المعجم الذى يدور حول الأرض وما يتـصل بها : الحبـة، الغلة، الفأس، الواحـة، النخل، المطر، الطين، الذرة، قطرة الماء، الغيمة، البذرة، المزرعـة، الزيتونة، التين والزيتون، السنبلة، الكرمة،

الطلع، الشيح . . . إلخ. وهذا المعجم لا يستخدم على أنه مفردات ذات دلالة معينة محددة، وإنما كقيم تحيط بها ظلال خاصة، ومن ثم فهى تساعد على خلق الجو الرمزى الملائم الذى يجعل لهذه المفردات إيحاءات وظلالاً تتجاوز بها معانيها القاموسية لتنقل الإحساس بنوع من الحياة بأسره، واقعه، وذكرياته، وتطلعه إلى المستقبل. كذلك من عناصر الرمز فى تلك القصائد تلك المجازات اللغوية التى تتجاوز مجرد الاستعمال البلاغى العادى إلى مرحلة تهدف إلى خلق صورة، تستمد عناصرها من البيئة ، لتعيد التعبير عن هذه البيئة نفسها فى شكل شعرى مكثف.

ويهدف الشاعر فى بعض القصائد إلى إقامة مواقف متقابلة تساعد على خلق عنصر صراع درامى داخلى فى العمل الشعرى. ونتيجة لتعامل الشاعر مع عناصر فنية عديدة متشابكة فى هذه القصائد بدت موسيقاها خافتة بالنسبة لموسيقى بقية القصائد، كما بدا المعنى أحياناً يرزح غامضاً تحت وطأة الاستعمال الرمزى. وخفوت الموسيقى والغموض النسبى، مسألتان ملحوظتان فى الشعر الجديد، وبخاصة ذلك الذى يتجه منه اتجاهاً تأملياً. وهذا النوع من الشعر يحتاج إلى نوع خاص من القراءة البطيئة المتمعنة التى تبحث فى صبر عن نوع الإيقاع الموسيقى الذى يتبناه الشاعر، وعن معانى الرموز التى يستخدمها. ويقتضى ذلك تكرار القراءة بغية التوصل إلى نوع من الألفة بين القارئ والعمل الشعرى، وعندئذ ستكشف له القصيدة الجيدة حتماً عن سرها، وذلك بعد أن كانت تبدو مستغلقة من ناحية، وقريبة من النثر من ناحية أخرى. وأرى أن قدراً مختاراً من الأمثلة من هذه القصائد مسألة ضرورية لوضع هذا الكلام موضع التطبيق:

فى المقطع الافتتاحى من قصيدة « فى الواحة شىء » (وهى مهداة إلى صديق الشاعر الشهيد البشير بن خليل) تتعاون البيئة المحلية بعناصرها جميعاً، رمالها، وقحطها، وطيورها، ومواويلها، وملاحمها، وفأسها، وواحتها، ووعودها، ونخلها. . تتعاون على صياغة مجسمة للإحساس باللوعة والحرمان،

أمام الموت، سر الأسرار. إن الموت رحلة، وهذه المقطوعة تحفل بما يوحى بهذه الرحلة. ونحن إذ نقف عندها نشعر أن كل شيء راحل بالفعل، القافلة راحلة، والغلة الضائعة فى الرمال راحلة، وطيور المساء راحلة، ثم العود الذى يعرق فى صراع مع الرمل راحل، على أن هذا الجو- على ما فيه من معالم كابية- لا يسلم إلى يأس مطلق؛ ففى ضمير الأرض تختمر دائماً عناصر الحياة، وعن طريق الصراع الأزلى يولد الأخضرار من القحط، وتتفجر الحياة من الموت. وقد لا تبدو ملامح الصور التى تتضمنها هذه المقطوعة محددة كما ينبغى، وقد لا تبدو موسيقاها واضحة الإيقاع كما ينبغى، ولكن ذلك لا يحول بين هذه الصور وبين الاستقرار الضرورى الذى يضمن لها قدراً من الجودة الفنية، هذه الجودة التى تدين إلى نوع من الاستواء يشبه التيار السفلى الثابت:

يا ماسك الأسرار والموت

ويا قافلة الإلهام فى الحى الجميل

يا حبة القلب... ويا عمرى الطويل

يا غلة

تنداح فى الرمل... وفى قحط «الخليل»

أنهى إليك

ما لم تقل طير المسا يوماً لنا

أنهى إليك

ألف سلام

ألف موال وحرف وخبر

من قبضة الفأس المعنى...

تزرع الواحة مرجاً وثمر

من لوعة العود الذى يعرق فى حقد الرمال

من صولجان النخل فى عزم الرجال

من ملحمات الشلو

تخضوضر فى نسغ الشمال

وفى قصيدة « الرحلة فى الموت » تقف محنة من محن الإنسان جامدة كالصخر، وقاسية كالصخر، والصور المختارة لتجسيم هذه المحن تتناسب معها جموداً وركوداً. لقد جف كل شىء، وكف عن الحركة، وخرس. وقد انتصبت الصورة الافتتاحية، التى جعلها الشاعر مدخلاً إلى المأساة، جافة وعارية، وقد تساقطت كل صفاتها، وبرزت النخلة، الرمز الأكبر للعطاء فى الواحة، عنصراً عملاقاً يطغى على كل عنصر عداه. إن التعبير الشعرى هنا أبعد ما يكون عن التعبير المباشر، ولكنه ليس تهويماً مجرداً، وإنما هو تقطير للعناصر المادية للموضوع، ومحاولة تحويلها إلى عناصر مشعة إيحائية، تهدف إلى وضع صورة فنية مكان الحقيقة الحرفية، وذلك من شأنه أن يضاعف الإحساس بهذه الحقيقة:

مذ نتأت فى الشىء

فى الإنسان

أعراف الصفات

يمتد

يمتد ذراع النخلة السمراء

يطوى غلتى

يشربنى آهة ليل

فى بحار الظلمات

يطوى تعاريج الشرايين

إلى بحر العرق

يورق فى طياته شوك الأرق
لكن . .
يموت الطلع فى ليل
على بعد قدم
آه . . ولم؟
من يهب الواحة أحداقاً وفم؟
لكن يزول الظل فى الأشياء
تهوى بدداً،
كل الصفات
كل الصفات

وفى القسم الثالث من هذه القصيدة يتخير الشاعر زاوية ذات دلالة خاصة فى البيئة. ومن خلال هذه الزاوية يقيم مجموعة من الصور الشعرية التى تنتظمها صورة كبرى متحركة من الداخل. والرمز المستعمل هنا- وهو الشيح- يحمل دلالة خاصة فى الجو الصحراوى، كالدلالة التى تحملها النخلة المقطوعة السابقة. والإلحاح على الشيح وبائعه يجسم فى نفوسنا الإحساس بالموقف، حتى لنكاد نشم رائحة « السلعة »، ونسمع نداء « البائع ». والإشارة الرمزية هنا بالغة الدلالة على الجدب، والقحط، والخواء، وعدم جدوى التعلل بالصبر، أو بالكلمات:

يا بائع الشيح انتظر
الغول
يغتال بذور الشيح فى دفق دمى
يغرق أحبابى
يهيل الترب فى ملء فمى
يا بائع الشيح

أجوب التيه عن ذرة شيح
اسق حزينات الخطى قطرة سر
أعرج هذا العام
والعالم فى هبة ريح
يسقى الحروف الخضر
فى زنزانة الصبر
لعل الحرف يعطى نكهة التمر
عسى
يرجع للعين علامات القمر
يا بائع الشيح انتظر

وتنتهى هذه القصيدة نهاية متشائمة، وذلك شيء يمليه الموقف، وتعود النخلة لتلعب فى نهايتها الدور المحورى الذى يمثل الأمل الذى يتعلق به الرجاء الباقى- إن كان ثمة رجاء باق. إن أساساً من أسس الحياة قد اجتث، وهدد به الأمل فى معنى امتداد هذه الحياة. ويقوم الرمز الشعرى شاهداً يعبر عن تلك الحالة، وكل حالة مشابهة. بل إنه- باعتباره رمزاً - يتجاوز هذه الحالات جميعاً، ليصبح قيمة معنوية عالية، من الممكن أن تتجرد من ظلالها الإقليمية المحلية، لترتبط فى النفس بقضية الشاعر الكبرى وهى الوطن. ذلك الوطن الذى تتراوح أقداره بين الصحوة والانتكاسة.

يا نخلتى
يا نطفة الحى
ويا أم الشجر
ما عاد لى فى العمق أصداء
جذوع النخل فى قلبى

بقايا من حفر

يا نخلتى

دربى على غصنك

مغروز القدم

عودى إلى قلبى

تصوغين المعاناة

. . . .

متى ينبت للحس قدم؟ .

هكذا تنتهى القصيدة - وهى آخر قصائد المجموعة- نهاية متشائمة، ولكن رؤية الدكتور باويه العامة ليست متشائمة- إذا اعتبرنا مجموع القصائد - على الإطلاق؛ ففى أقصى حالات الحاضر من الجوع والجدب يلوح فى الأفق « ميلاد غيم زاحف خلف الجبل »، أو حبة قمح « تعانى لحظة الميلاد »، أو سنبلة تؤذن بالعطاء، أو زيتونة حبلى. وفى أشد حالات الظلام تداعب ليلة القدر العيون، وتلد الأرض الجواب:

من يولد اليوم

سؤال ماله اليوم جواب

فليحفر الأرض معى قلب جرئ

رب يوم تلد الأرض الجواب

نافذة فى جدار الصمت

نافذة فى جدار الصمت (١)

يواجه الشاعر المعاصر موقفاً صعباً نابعاً من أن أداته الأولى (وأخشى أن أقول الوحيدة) وهى اللغة، قد استخدمها الشعراء قبله، وقلبوها على كثير من وجوهها، واستخرجوها كثيراً من إمكانياتها، واستغلوا طاقاتها إلى أبعد الحدود. وهو إذ يأتى الآن بعد كل هذا التاريخ الطويل يجد نفسه مطالباً باستخدام نفس الأداة بصورة مميزة (وإلا سجل على نفسه عيب الاجترار). وعليه إذا أراد أن يقدم شيئاً ذا قيمة أن يصارع هذه الأداة حتى يقتنصها وهى فى حالة حية تبدو عليها وكأنها جديدة. وهذا شيء صعب غاية الصعوبة! ذلك لأن اللغة، مهما قيل عن اتساعها، وثرائها وتعدد وجوهها، وعمق إيحاءاتها، وسيلة محدودة، تبدو وكأنها تفقد جدتها بمرور الزمن، ومع توالى الاستعمال، من قبل الموجات المتتابعة من الشعراء المقتدرين. وإذن فعلى الشاعر- إذا أراد أن يحقق شيئاً - أن ينجز إنجازاً مدهشاً باكتشاف شيء خاص به داخل اللغة التى هى شيء مشترك بينه وبين غيره من أهل هذه اللغة. ويزيد موقفه صعوبة أنه - حتى بعد أن يحقق ذلك الإنجاز- مطالب بأن يحقق شيئاً آخر هو الاحتفاظ بخط دقيق يعصمه من أن يسرف فى رحلته داخل مكتشفه الخاص هذا فيفقد القدرة على التوصيل (وهى جوهر فنه)، ويعصمه من جانب آخر من أن يتخلى عن خصوصية مكتشفه فيفقد القدرة على تقديم ما يريد أن يقدم بطريقة لم يقدم بها من قبل.

على أن هذا الموقف المتزايد الصعوبة الذى يواجهه الشاعر تقابله ميزة خاصة به تعادل هذا الموقف الصعب أو تكاد. وتتجلى هذه الميزة فى أن الشاعر- وقد جاء بعد قرون طويلة من استعمال اللغة وتقليبها على وجوهها- أصبح يجد فى خدمته مجموعة من التقاليد الأسلوبية التى استقرت بالممارسة فأصبحت جسوراً صالحة

(١) مقدمة لديوان بالعنوان نفسه لمحمد حماسة، وحامد طاهر، وأحمد درويش.

للتفـاهم بين الشاعر وجمـهوره، ولكن هذه الميزة تتطلب أيضاً من الشـاعر- لكى يجعل منهـا ميزة- الاحـتفاظ بخط دقيـق آخر يعصمـه من أن يستخـدم هذه القيم المستقرة على نحو آلى رتيب (فيقع فى التكرار العقيم)، ويعصمه فى الوقت ذاته من أن يستخدمها على نحـو جديد كل الجدة يخرجها عن طبيعتهـا باعتبارها جسوراً تساعد على التفاهم بين الشاعر والمتلقى .

وإذن فموقـف الشاعر المعاصـر من هذه الناحية موقف فـريد وصعب. ومع ذلك فليس هذا هو الموقف الصعب الوحيد الذى يواجهه هـذا الشاعر؛ فثمة القيم التى يريد أن يتعـامل معها؛ هناك الهمـوم الوطنية العامة التى لا يـصح للشاعر أن يتفاداها؛ لأنه لا يستطيع أن يتفادها، وهى هموم كثيرة ومتشعبة، تتراكم، وتتعمق، وتطل برأسـها فى جـوانب الحيـاة المختلفـة فى السيـاسة، وفى الاجـتمـاع، وفى العلاقات الإنسانية اليومية. والشـاعر على خطر من أن يغرق نفسه فى هذه الهموم على نحو صـريح ومباشـر وتلقائى فيـصبح مهـدداً بأن يتحول إلى «صـحفى» أو «مصلح اجتماعى» ، أو «منظر سياسى»، أو أن يـرتفع فوقها منفصلاً عنها- وهى من صمـيم همومه - فيـفقد انتـماءه، ويفقد الصـفة المشروعـة التى تجعلنا نحس بوجوب الإنصات له.

وهناك - إلى جانب ذلـك كله- هموم النفس الخاصـة، التى تتشـابك أشد التـشابك مع الهـموم العـامة، والـتى هى مشـروعة، وطاحنة، ودواعى تجـددها وتعمقها متاحة ومتزايدة. والشاعر- حتى فى هذه الناحية- يواجه خطر الاستغراق فى الهموم الخاصة فلا يحولها إلى قيم عامة، ويترتب على ذلك حدوث الانفصال الأكبر بينه وبين الناس، أو يكبتها جملة فيـتحول فى شعره إلى مجرد مسجل نشط للحوادث، أو بناء نشط للقوالب، ولكنه لا يسـتطيع أبداً أن ينفث الحياة فى الذى يسجله أو الذى يبنيه.

وتصور هذه المجـموعة الـشعرية، التى أقـدمها للقـراء، صراع الشـاعر مع

الكلمة بغـية اقـتناص المجهول، والقـبض على المستـحيل. وهذا الصراع مـقرون بالوحـشة الكائنة فى روح الشـاعر التى يحـاول أن يجعلهـا تتحـسس طريقهـا إلى نفوسنا، مستعيناً بالوسائل الإيقاعية المتـحررة من كل قيد، لتستقر فى بؤرة اهتمامنا شـعورياً وذهنيـاً، مـبلورة صراع الفنان مـع فنه، وحنينه إلى السـيطرة على النغم والكلمة، وهما وسيلته وهدفه فى ذات الـوقت. ونحن نلاحظ أن الشاعر غالباً ما يقر بهزيمـته فى هذا الصراع، ولكن هذه الهزيمة لا تعنى الإخفـاق الفنى بمقدار ما تعنى الإحســاس المتضاعف باكتـراث الشاعر بفنه، والإحـساس بطول طريق الفن، وصعوبته، وخصـوبته. وأرجو من القارئ أن يتأمل معى جزئيـات ودقائق قصيدة «الطريق إلى الكلمة» [1] ليرى معى كيف يتصارع الشاعر مع الفن ليسيطر عليه على نحو لم يقع له - وربما لغيره- من قبل.

وسيلاحظ القـارئ أن الشاعر ينتهى عند النقطة التى يبـدأ منها، مما يعنى أن الصراع متصل، وأن خيبة الأمل التى ينتـهى إليها الصراع هذه المرة - وخيبة الأمل هذه نظرة أساسية لأصحاب القصائد الثلاثة فى جوانب الحياة كما سيتضح - ليست إشارة إلى اليأس بمقدار ما هى إشارة إلى توافر الحافز لبداية صراع جديد:

الطريق إلى الكلمة

سبعة أعوام
وأنا أمشى فى الطرقات الليلية.
أتجنب وقع الأقدام
تصفعنى الريح الشتوية
أتعثر فوق الدرب
يا ساحرة العينين بحسبى
أنى ودعت الأهل،
خلصت إليك بحبى.

---

(١) القصيدة لحامد طاهر.

قدمت هدايا قلبى

هانت فى عينى الدنيا من أجلك

وأظل على أمل اللقيا أمشى

يا روعتها لو تصبح يوماً بين يدى!

طيعة أدعوها فتجيب

عبثاً أبحث فى جوف الظلمة عنك

عيناى على كل الأبعاد خيوط رجاء

صدرى يلهث

تعلو بين حناياه الأصداء

قلبى يهوى فى قاع ممتد

أخلفت الموعد!

* * *

وأعود برأسى طأطأة المهزوم

أعود

وفى جسدى رعشات الحمى

أصوات شوهاء بلا معنى

أنغام تتشابك فى غير نظام!.

* * *

ويجىء اليوم التالى

فإذا قلبى فى الطرقات الليلية

يتجنب وقع الأقدام

ويتصارع الشعراء الثلاثة أيضاً مع الهموم الخاصة، ولكنهم- باستثناء قصائد قليلة - يحاولون محاولة جادة جعل هذه الهموم الخاصة فناً يخرجها عن

خصوصيتها، التى ليست لها أهمية عامـة، ويحولها إلى قيمة عامة تجد طريقها إلى دائرة اهتمام الآخرين. وهم أيضاً يتصارعون مع الهموم العامة، ويحاولون محاولة جادة جعل هذه الهموم العامة شيئـاً خاصاً يتغلغل إلى عالم كل أحد، ويجد طريقه إلى دائرة اهتـمـامه الخـاص. وهم فى كل ذلك- وبـالإضافـة إلى الصـراع الذى صورته قصـيدة « الطريق إلى الكلمة » - يتصارعـون مع أداتهم الكبرى (اللغة) بصورها، وإيقاعـها، ورموزها، وما تشتـمل عليه من إمكانيات إيحائيـة ودرامية، ويحاولون محـاولة جادة توظيف هذه الأداة الفعالة لبناء « معادل » فنى تلـتقى فيه الهـموم الخـاصة بالهـموم العـامة فى بؤرة رؤية واحـدة، لا تشكل اللغة وعـاءها الخارجى، وإنما تتـوحد معـها، فتصـبح هى هى، ويصبح البناء الشـعرى هو الهم الخاص، وهو الهم العام، وهو النسيج اللغوى، وهو الإيقاع، وهو التصوير، وهو الرمز، وهو مـعطيات الحس، وهو مـعطيات الشـعور، كل ذلك يمـتزج فى كـيان واحد مـتسـاوق، ينعكس بعضـه فى بعض، ويفـيض بعضـه فى بعض، فيـضان التشرب، والتحلل، والذوبان، بحيث لا يبقى أمام القارئ البصير فى نهاية المطاف سوى الصورة الفنية المعبرة، قائمة بنفسها، ومؤثرة بنفسها.

وصحيح أن المنطلق الأسـاسى منطلق فردى فى شعر هذه المجـموعة- وفى كل شعر- ولكن المنطلق الفردى إذا لم يتمـخض عن خلق فنى، يكتسى خصائص موضوعية، ويفجر عواطف وأفكاراً وأحاسيس لهـا صفة عامة؛ فإنه يخفق إخفاقاً كاملاً فى تحقيق الذات تحقيـقاً فنياً، وذلك هو الذى يجعل من جوهر الفن جوهراً فريداً. إن مـادته الأولية مـادة ذاتية، ولكن هذه المادة الأوليـة تتحـول فيـه تحولاً يفقدها طبيعتها الذاتية؛ فـتأخذ شكلاً جديداً يلتحق بالعالم الموضوعى الذى يشكله الفنان، مستخدماً عناصر التشكيل اللغوية بكل ما فيها من إمكانيات.

وقد تعطى القراءة الأولى لهذه المجموعة انطبـاعاً يظلمها؛ ذلك لأنها تحتوى على عـدد غيـر قليل من القصـائد التى تتناول العـلاقة بـين الجنسين فى أشكالهـا

الغزلية المعهودة. وليس أمام القارئ الفاحص من سبيل في هذه الحالة إلا أن يمتحن هذه القصائد الغزلية في صبر، وسيرى أن السمة « الغزلية » العادية لا تكون في أحيان كثيرة [1] سوى السطح الخارجي الذي يلهو عليه الشاعر لهواً حراً ليكشف في العمق عن أمور تتصل بالكشف عن الصراع بين ما يدور في نفس الشاعر من ناحية، وأدواته الفنية من ناحية أخرى، وذلك بغية الوصول إلى الصيغة المناسبة التي يتفاعل فيها هذان العنصران ليكونا شيئاً متوازناً، منسجماً، طبيعياً هو العمل الفني. وهذا الصراع يأخذ مظاهر شتى، بعضها بسيط، وبعضها معقد. ونحن نلمح منذ البداية حدة غير عادية في تناول هذه الأمور العادية، ومن مظاهر هذه الحدة ذلك الكبرياء الذي يعبر عنه على نحو تقريري، ولكنه يحتوي على نتائج مدمرة:

إننى حطمت ما خلقت	يد قلبى وليكن تلف
لا تظنى بى معاودة	إننى بالكبر متصف[2]

ومنها الإحساس الحاد بالصلة الحية الكائنة بين عواطف النفس والقالب الفني الذي تتشكل فيه، وعلى هذا المستوى يفكر الشاعر في هذين العنصرين:

---

(١) حقاً إن الموقف الغزلي التقليدي يطغى على الشاعر في حالات قليلة أشرت إلى نماذج منها في الهامش السابق. وفي هذه الحالات يسود الجو الرومانسي الساذج الذي يتحول في بعض الأحيان إلى سرف عاطفي، وفروسية مجوفة، تنتج الرتابة، وتكرار الأمور المعادة، وتحول بين الشاعر وبين القدرة على النفاذ إلى جوهر التجويد الفني الذي هو نمو وتطور حي بين العناصر اللغوية والشعورية الفعالة. ومن السهل أن يتتبع الإنسان هذه الأمور السلبية، والكشف عنها لا يحتاج إلى مجهود، فهي في الحقيقة تكشف عن نفسها. ولكنني أعتقد أن الجانب الذي ينبغي أن يستحوذ على اهتمام القارئ الناقد هو الجانب الإيجابي، وهو يتمثل في تلك القصائد التي تحقق قدراً من الجودة يكشف عن نفسه منذ القراءة الأولى. على هذا الجانب ينبغي أن يركز، وذلك بغية الكشف عن القيم الفنية التي تلقي الضوء على أسلوب الأداء في هذه القصائد، وتكون دليل القارئ لتذوق هذه القصائد ومثيلاتها. مثل هذا المنهج- في نظري - أكثر فائدة من توزيع الأحكام بالجودة والرداءة، ومن التصنيف الذي لا يساعد القارئ كثيراً.

(٢) من قصيدة « الوداع الأخير » لمحمد حماسة.

لا تقـــولى ذلـك الشـــعــر كــلام	كل مـــا فـــيـــه رنيـن النغـــمـــات
إنـــه روحـــى وقــلــبـــى ودمـــى	مـسـت الـنار فـصـارت كـلمـات[1]

وقد تصل هذه الحدة مرحلة يرى الشاعر فيا لعبة الحب الخطرة فرصة يمتحن فيها قدرته على الاقتحام والمغامرة، فهو يستشرف الآفاق الصعبة عن قصد، وتجربة الحب ليست للمتعة المترفة، وإنما هى لمتعـة من نوع آخر تنصهر فيها النفس بالألم، والتحدى، ومواجهة المخاطر القاسية:

أنا لا أبحث عن شط به ترتاح سفنى

إنما أبحث عن بحر عتى الموج مضنى

* * *

أنا أهوى رهبة الغابات لا سحر الزهور

أن أصفى من لظا النار ابتسامات ونور [2]

بل إن الموقف ليـتطور تطوراً غريـباً فى بعض الأحـيان فـتصـبح المتعـة فى الحرمان؛ لأن الحرمان هو مظهـر التحدى. وهذه الناحية لها قيمـتها من حيث إنها مظهـر التعـمق للمـوقف العـادى، والوصول به إلى الحـد الذى يرى فـيه طرفـه المقابل، ذلك الطرف الذى يقف به على حافة نقيضه:

بحق هواك لا تعطينى الشىء الذى أنشد

وكونى دائماً أبعد

من الكف التى تمتد (٣)

أما المظاهر الأكـثر تعـقيداً فـهى التى تأخذ فيـها تجربـة « الحب » قالباً أكـثر

(١) من قصيدة « أولى كلمات » لحامد طاهر.

(٢) من قصيدة « جنية البحر » لأحمد درويش

(٣) من قصيدة « النار المقدسة » لحامد طاهر.

موضـوعية، وذلك حـين تستخـدم الرموز للتعـبير عـما يريده الشاعـر، وما يريده الشـاعر- حـتى في هذه الحالات - قـريب واضح، ولكن هذا الوضـوح لا يعنى بالقطع السطحـية فى امتـحان الشاعـر مشاعره، كـما أنه لا يعنى عـدم قدرته على تشكيل هذه الماشعر تشكيلاً مناسـباً، بل إنه قد يعنى عكس ذلك، وهو أن الشاعر كان قـادراً على استغلال الموقـفين الشعـورى والرمزى، وأدائهمـا على هذا النحو الواضح المتوازن.

إن موت الحب فى قصيـدة « الذى لن يعود » (١) جاء نتيجة لـغياب الحيطة اللازمة فى المحـافظة عليه بـاعتبـاره سراً عـزيزاً، وهذه القيـمة الشعـورية المعنوية البسـيطة تأخذ صـورة رمزية قـريبة المنال هى صـورة قصة يوسف. ولكـن المسألة تفصل تفصيـلاً بحيث يرمز كل عنصر من عناصر هذه القصـة إلى عنصر مقابل فى التجربة العاطفـية. ولئن كان اغتيال يوسف كذباً من جانب إخـوته فى القصة فإن اغتيـال الحب (الذى هو المعادل العاطفى له) كـان فى القصيدة حـقيقة واقـعة . والشاعر يجمع جوانب الموقف فى الجزء الثـانى والأخير من القصيدة، ويؤديه أداء بسيطاً يلقى الضوء على تلك الجوانب:

يوسف المحبوب لم يلعب ولم يرتع كما كان يريد

كم تمنى قلب يعقوب المدمى لو يعود

قلب يعقوب أملته الأمانى والوعود

عينه ابيضت من الحزن ولكن لن يعود

إنه يذكر حلماً

قد رآه طفله المحبوب يوماً

يومها أوصاه « لا تقصص لغيرى رؤيتك فيكيدوا لك كيدا »

يوسف المسكين مات

حين ذاع السر مات

لا تظنى أنه بعد سنين سيعود

حاملاً فى كفه البيضاء خصب السنبلات

انفضى عن قلبك الغافى تراب الغفلات

يوسف المسكين مات!.

وتبقى الرموز واضحة فى قصيدة «شهريار فى الليلة الألف» (١) ولكن التشكيل الشعرى يدخل على الأسطورة عمقاً هو من هموم الإنسان المعاصر. إن نافذة رهيبة من الخوف القابض تتفتح فى نفس «شهريار» فتنغص عليه كل شىء.

لكننى يا شهريار

لكننى أخاف

أخاف أن أبصر فى منعطف الطريق

نهاية المطاف

وإذا كان الخوف هو العدو الأول لإنسان العصر فإن الشك هو صنو ذلك الخوف فى نفسه. والشك فى القصيدة «هو العبد الأسود» الذى هو ليس بعيداً عن جو الأسطورة. وهذا الرمز يحتل مجال رؤية الشاعر فلا يكاد يبصر سواه، وهو يلقى بظله الأسود على كل شىء.

العبد يحتل منافذ الأفق

العبد يمتطى هياكل الفلك

الشفة الغليظة المشققة

داست قداسة الملك

إن الخوف والشك يمتزجان حتى ليصعب التمييز بينهما فى مجرى الشعور،

---

(١) لأحمد درويش.

وتشكيل القصيدة. إنهما قيمتان متداخلتان أشد التداخل، وتداخلهما على هذا النحو هو الذى يجعل من الحديث عن كل عنصر منهما ثم العودة إلى الحديث عنه من جديد أمراً مفهوماً. وهذا المزيج من الخوف والشك هو ذورة أزمة إنسان العصر الحديث، ينظر من خلاله إلى عاطفته فيطيل النظر، ولا يبدو أنه فى النهاية قد استقر على قرار. وعلى الرغم من أن «شهريار العصرى» ليس دموياً فإن مخايل الشك والخوف فى نفسه قد أصبحت أكثر عمقاً؛ لأنها - كما قلت - هى نافذته الوحيدة التى يطل منها ليتأمل ويفكر، فيطيل التأمل والتفكير:

يا شهر زاد
تكلمى ... تكلمى
فالصمت يروى عوده الظمآن من دمى
ما عاد شهريار
يستل كالأمس خناجر الغيرة والعتاب
لكى يسيل الدم كالأنهار

إن الشاعر حين يصور ذلك الموقف المعقد لا يتحدث عن الحب حديث الغزل العادى، وإنما هو بالأحرى يفتح عينيه فى نظرة ثاقبة على جوهر الصراع بين الهدف الحيوى للإنسان وما يقف دونه من محاذير. ونتيجة ذلك أن الروح الشاعرة يعتريها قلق يصل بها إلى حد الفزع. ولكن المهم هو أن الفزع لا يسلب الروح الشاعرة إرادتها، ولا يحول بينها وبين استخدام هذه الإرادة. إن الشاعر يرتعد من الخوف ويحن إلى الاقتحام فى الوقت نفسه.

وإذن فإنه قد يصح القول بأن هذه القصائد هى المظهر الفنى للحنين الأزلى الكائن فى نفس الإنسان إلى التغلب على وحشة الروح عن طريق محاولة إقامة جسر اتصال بينها وبين أرواح الآخرين. ومع أن الصعاب جمة فى سبيل تحقيق ذلك فإننا نرى استمرار المحاولة.

إن موقف الاكتراث الذى رأيناه فى قصائد « الحب » يظهر مبكراً ومكثفاً فى جانب آخر من قصائد هذه المجموعة، وهو الجانب الذى يخلص فيه الشاعر من فحص هموم النفس، ويحاول أن يفحص هموم الآخرين (هذا مع التسليم بالطبع بأن هموم النفس وهموم الآخرين وجهان لعملة واحدة). فى هذا الجانب يشيع إحساس عميق بخيبة الأمل الناشئة عن التجربة الكاشفة التى توافرت للشاعر المعاصر فوضعته فى مركز ذهنى وشعورى يمكنه من أن يكون على وعى دائم بالموقف المهزوم الذى يجد الإنسان فيه نفسه، وهذا الإحساس بخيبة الأمل يقلب على كل وجوهه، وما يزال الشاعر به حتى يخلصه من كثير من الظلال الصارخة التى تحيط به، ويحوله إلى تيار ثابت تختلط فيه أحياناً السخرية بالغضب، والملهاة بالمأساة، وإذا انتهت الحال إلى هذا وجدنا أن الذاتية تختفى بالتدريج لتحل محلها صور قائمة على الاختيار الموضوعى، وهذا يساعد بدوره على تجاوز القالب الفنى « الغنائى » إلى نوع من « التشكيل الدرامى ».

فى قصيدة « السابعة دائماً » (١) يكثف الإحساس تكثيفاً شديداً يجعل البساطة تتحسس طريقها فى حرص حتى تصل إلى طبقة عميقة تختلط فيها القشرة اللاهية بالعمق الجاد. ولا نكاد ننتهى من الافتتاحية حتى تضعنا القصيدة فى حالة « تراجيدية - كوميدية » تنشأ بصفة خاصة عن تلك الذروة المفاجئة Anticlimax التى تكون نهاية المقطع الافتتاحى .

يدق « المنبه » فى السابعة
فأفتح عينى من حلم ليل ثقيل
وأسحب من تحت بابى الجريدة
فتمسحها نظرة خاطفة
يحدثنى الحظ عن صفقة رابحة
وأنى أوفق فى جانب العاطفة

(١) لحامد طاهر.

ولكننى أحمد الله

حين أشد قميصى فألقاه . .

لم تتسخ بعد . . ياقته الناصعه! .

ويتطور الموقف فى المقطع الثانى على نحو غريب يجعل من ذلك الإنسان العادى بطلاً، ولكن على طريقة « البطولة الساخرة » Mock-heroic التى تجعل من المركبة العامة ميدان المعركة التى سيخوضها، كما تجعل الانتصارات التى يحرزها مجرد مقعد يتركه طواعية، فى النهاية، من أجل ابتسامة! . والواقع أن المقطع الثانى هذا تطوير للمقطع الافتتاحى على نحو يبلغ بالموقف كله درجة عالية من التوتر، ذلك التوتر الذى تغذيه المواقف الفرعية المتقابلة « حشر النفس » طواعية، ثم مدافعة رائحة الآخرين »، و « التفكير » ثم « الفعل » فى « أفكر كيف . . . أهب بكل اندفاعى »، ثم « الأنفاس المجهدة » فى مقابل « هادئة وادعة»، وفى شقاء البشر الذى تقابله راحة الجماد فى « تستريح الكتب ». وحين يتطور الموقف على هذا النحو يصبح الشخص العادى عملاقاً أمام أعيننا، فيه من الغرابة ما فى كثير من الشخصيات المعروفة فى الأدب، التى تدخل معارك وهمية، وتجعل من نفسها مركزاً للحياة (حيث لا مركز فى الحقيقة ولا حياة):

أجئ المحطة

أحشر نفسى بين الزحام

أدافع رائحة الواقفين

أفكر كيف تسير بنا المركبة!؟ .

وحين تلوح أهب بكل اندفاعى منتزعاً مقعداً

وبينا أعالج أنفاسى المجهدة

أشاهد جارتى الجامعية تصعد

هادئة وادعة

على صدرها تستريح الكتب

وفى شعرها وردة يانعة

أسارع أمنحها مقعدى

لتمنحنى بسمة رائعة

على أن المعركة لم تنته بعد، فما زال الموقف يمضى صاعداً إلى طبقة أخرى من النقد الاجـتماعى، ومن التحليل الـشعورى. وتبلغ المأساة اللاهيـة ذروتها فى تصوير الانفصام العميق بين هموم الذات التى تنسحق تحت خيبة الأمل (وفى هذه المنطقة يتـركز ثقل الحياة كله) وبين طاقـات الحواس السطحيـة التى تعطى بطريقة آلية « للمصلحة » :

وفى « المصلحة »

أعيش بكفى وعينى بين الدفاتر

ليس لهم غير هذا لدىّ!

مئات المطارق فى الصدر تهوى على كل حلم جميل

ويخنقنى أن دينى ثقيل

خطاب أبى عن ضرورة إرسال بعض النقود

حذائى الجديد يؤجل للمرة الرابعة

وإذ نتصـور أن الدائرة قد أوشكت على الاكتـمال على نحو أشـد ما تكون قتامة يفلت الموقف كله إلى ناحية مضادة تتغلب فيها الروح الساخرة على كل شىء عداها، وينفـتح ثقب فى جدار اليأس، مؤكـداً المعنى فى ذلك المزيج « المأساوى- الملهاوى » الذى نسميه الحياة :

أحبك يا قاهرة

أحب شوارعك الواسعة

أحب ميادينك الفاخرة
مقاهيك . . نسوتك الفاتنات،
يضيقن خطواتهن، ويفهق منهن أغلى العطور.
أحبك لكن رأسى يدور !.

وبرغم ذلك الانفراج المؤقت نحس أن دائرة اليأس مـغلقة، وأن ما بدا على أنه نافذة للخلاص ليس فـى الحقيقة سوى رقـصة الطائر المذبوح ونعلم أن الدائرة فولاذية، ومفرغـة، ورتيبة، وأن الجدار لابد أن يقف مصمـتاً فى النهاية. ونحس أن المواقف المترابطة بشدة قد آذنت بنتيجه إيجابية فى الفن، فى نفس الوقت الذى تؤذن فيه بنتيجة سلبيـة خائبة فى الشعور. وهكذا فإن الموضوع الذى بدا أولاً على أنه موضوع تـافه مقدم فى لغة أقـرب إلى الثرثرة العادية، قد تحـول إلى شىء جد خطير، هو تسليط الضوء بشدة على حركة الإنسان اليومية فى دائرة مصمتة مفرغة هى الحياة نفسها:

مع الليل
تأوى خطاى إلى الحجرة القابعة
عشائى خبز وجبن
وبعض الفواكه . . آكلها قارئاً فى كتاب عن الحب
أو عن مغامرة ضائعة
يغالبنى النوم
تضبط كفى المنبه . . للساعة السابعة

وهكذا تسعى المشـاعر الذاتية فى قـصائد هذه المجمـوعة سعيـاً دائباً إلى أن تأخذ قالبهـا الموضوعى المناسب. والحق أن هؤلاء الشعراء الثلاثة يبحثـون باستمرار عن مواقف إنسانيـة يضمنونها إحساسهم بمعنى الشـقاء الإنسانى. وهذه المواقف لا تصور على نحو مباشر؛ بل تتطور فى قصائدهم على نحو محكم؛ قائم بنفسه، قادر

على التأثير، لا من حيث هو شعور مفرد أو صور شعرية مفردة، وإنما من حيث هو عمل تركيبى جمالى، تتفاعل عناصره الأساسية والفرعية فى تحديد معنى النمو والتطور والتكامل فيه. وهذا كله تتحدد فعاليته داخل العمل بمدى التركيز، والتنوع، والتنغيم . . . إلخ، حتى إذا بلغ العمل الفنى مداه المراد له أحسسنا بالفارق البعيد بين هذه المشاعر فى صورتها الذاتية الأولية (وأخشى أن أقول البدائية الفجة)، وبين صورتها وقد استوت فناً له سماته الخاصة؛ وحياته الخاصة؛ التى تجعله يؤثر تأثيره الكامل على نحو قد يتجاوز مداه، حتى يفوق ما أراده الشاعر له. إننا نجد أنفسنا نتأمل الموقف الإنسانى فى شكله الفنى وقد تخلصنا من سيطرة الشاعر ووصايته علينا، ونجد أن التركيب الشعرى قد استغرقنا؛ مفجراً كل ما يمكن من الأحاسيس المخزونة لدينا؛ مما يتصل بهذا الموقف؛ ومما يتصل بالمواقف التى تتشابه معه؛ بل والتى تتضاد معه.

فى مثل هذا الأسلوب « الدرامى » تعرض المجموعة مزيداً من تصوير خيبة الأمل والإحباط اللذين يحس بهما الشاعر المعاصر ، فقصيدة « قالوا مات » [1] تخلع الإحساس الخاص على موقف خارجي. وهى إذ تبدأ لاهثة، لا تجد «معادلاً» للدوامة التى تهدف إلى تصويرها- والتى ليست شيئاً سوى الحياة نفسها- إلا حركة الآلة السريعة الصماء العنيفة بكل ما يتجمع حول تلك الآلة من مشاعر الانسحاق الغشوم. ولكن العنصر الإنسانى لا يلبث أن يلتحم بالعنصر الآلى، وذلك قبل أن يتقدم المنظر الافتتاحى كثيراً. ومع هذا الالتحام تتضح لنا بالتدريج أبعاد المأساة، تلك المأساة التى يشغل الإنسان دائماً محورها وقطب دائرتها، وبذلك تنفتح نفوسنا على جوهر المأساة وأصلها؛ بحيث تملأ علينا مجال الرؤية كله، وبحيث تبرز لأعيننا « الجبهات » المخيفة التى لا تنفك حرباً على الإنسان، والتى من أبرزها الخوف والقلق وما يشيعانه من جو خانق متوتر. كل ذلك يؤدى بنفس السرعة

(١) لمحمد حماسة.

والعنف عن طريق حشد مجموعة كبيرة من الصور المركزة، ومن المعجم الحافل بمعنى التوتر، والاختناق، والقلق. وينتهى المنظر الافتتاحى من القصيدة بعد أن يصل إلى مدى ينفرج فيه التوتر؛ ولكن ليقف على حافة توتر جديد:

العجلات تدور تدور
ودخان أسود ما ينفك يثور
الأوجه عرقى والأيدى ممدوات للتنور
« اللقمة حمقى والعيش صراع »
كلمات فى الصدر تمور
أحرفها فى الوجه تلوت بتجاعيد
وأخاديد
يرقد فيها العمر الذاوى نهب الخوف
نهب القدر الرابض فى العجلات ومعه السيف
آه آه لو يسهو !!.
القدر الرابض فى العجلات كثيراً ما يلهو
والعجلات تدور تدور
والموال النابض بالأحزان على الشفتين
تتمطى كلمات فيه تنادى الليل تنادى العين
تتلوى فيه الذكرى آه آه
يالله!

وعند هذا الحد - وبنفس المستوى من السرعة فى الإيقاع- يرتد اللحن «منولوجاً داخلياً »، ومعنى هذا أن القيمة الشعورية المعبر عنها فى قالب موضوعى؛ تبرز نفسها مرة واضحة، صريحة، جهيرة كضجيج الآلة، ومرة أخرى تأخذ امتدادها دون ضجيج كعمل الآلة المكتوم الذى ينبئ عن فعالية أجزائها،

ولكن فى حركة داخلية عميقة لا يكاد يسمع لها صوت. ويبدأ « المنولوج الداخلى» على نحو لا يكاد يحس؛ وهو يتطور ليلقى الضوء باهراً على عناصر فى الموقف تتعلق بالماضى؛ وذلك بهدف إضاءة الحاضر. ولأن الماضى والحاضر يشكلان قيمة واحدة حاضرة فى الذهن فإن معطياتهما تتداخل فى هذا القسم من القصيدة؛ بحيث لا نحس بتوقف ما فى امتداد الموقف؛ وذلك على الرغم من أن هذا القسم من القصيدة يعالج الموقف بأسلوب « الارتداد » Flashback . وإذ ينتهى هذا المنولوج الداخلى ينتهى على نحو لا يكاد يحس؛ وذلك حين يسلم إلى صحوة مفاجئة، وإن كانت ملتحمة به أشد الالتحام:

من أعوام
جاءته البشرى بغلام
دارت مثل العجلات الأيام
يوم حلو يوم مر
يوم خصب يوم محل
صار البيت خلية نحل
البيت . . . البيت . . . البيت !
سئم الأولاد طعام الزيت
« لعن الله الأزمات ».
(وهنا ينتهى المنولوج الداخلى دون أن ينتهى المقطع)
دار الرأس مع العجلات
وانقض - على فزع - صوت
« احذر . . .
احذر ! »
واحترقت صرخات
يالله !.

وليس المقطع الختامى فى القصيدة مجرد تجميع لخيوط الموقف، أو إلقاء نظرة أخيرة على ميدان الصراع الدامى، بل إنه يحتشد لخدمة غرض أبعد من ذلك، وهو إعطاء الإحساس بالدائرة المغلقة، نفس الدائرة التى أغلقتها بعناية قصيدة « السابعة دائماً ». وإعطاء الإحساس بأن الدائرة مغلقة هو هدف التشكيل الشعرى كله فى القصيدة. ومن الملاحظ أن «دورة العجلات» (وهى العنصر المعادل لدورة الحياة كلها) لا تتوقف. ولكن هذا لا يعنى انفراجاً متفائلاً بأى شكل من الأشكال، وذلك لأننا نحس أن هذا الدوران مهما استمر فإنه سينتهى إلى دورة مغلقة كالدورة السابقة، وهو يحطم فى دورانه كل أمل، ويحبط كل مسعى، وكل الشواهد توحى بأن الدورات الآتية ستجرى على نفس المنوال :

ماتت فى الموال النغمة
دفنت فى الشفتين الكلمة
واجتمعوا
خرست ألسنهم . دمعوا
رجعوا والحسرات. . .
تقطر من أوجههم عرقاً. . .
« قالوا مات ! »
والأيدى امتدت للتنور !
والعجلات تدور . . . تدور
واللقمة حمقى والعيش صراع
كلمات فى الصدر تمور !!

إن الشقاء الإنسانى أنواع، وخيبة الأمل، النابعة منه والمرتدة إليه كذلك، أنواع ، ولكن هذه الأنواع تعود كلها- فيما تصوره هذه المجموعة الشعرية- إلى مصدر واحد كبير هو « الشاعر فى مواجهة الحياة » فالشاعر هنا يلتقط بعض مواقف الحياة، ولكنه لا يقصدها لذاتها، وإنما يستخدمها للكشف عن الهوة

السحيقة الـتى يتردى فيها الإنسان، والتى يرى الشاعر من صـميم رسالته أن يسلط الضوء عليـها. وليس من الضـرورى فى هذه الحالة أن تسوفى المـواقف على نحو يرتب النتائج على المقدمات، بل إن الحال فى الشعر قد يحتم تقديم مجرد إشارات كاشفة من عناصر الموقف تكفى للإلمام به باعتبـاره رمزاً لشىء وراءه لا باعتبار شيئاً مقصوداً لذاته.

إن قصيـدة « زيارة سجين »[1]، مثـلاً: تهدف إلى « تقطير » معنى الشـقاء الإنسانى، وإعطاء الإحـساس بالأبعـاد المرة لهذا الشقـاء، متـخذة من سبـر أغوار النفس البشـرية سبيـلاً إلى الإحاطة- أو مـحاولة الإحاطة- بهـذه الأبعاد. وليس محتوى هذه القصيدة هو المهم- وإلا لكانت تكراراً وإعادة لعشرات القصائد قبلها- ولكن تركيبها فى الحقيقة هو المهم. وحين أقول تركيبها لا أقصد إطارها الخارجى، وإنما أقصد أسلوب الأداء فـيها، ذلك الأسلوب الذى يشتمـل بداهة على المضمون المعبر عنه فيما يشتمل.

وفى هذه القصـيدة نسمع أصواتاً شتى؛ بـعضها متـواز؛ وبعضها مـتقاطع؛ ولكنها كلها تعـمل متعاونة على تركـيز الإحساس بالموقف الذى تصوره. والتـركيز على الجزئيـات الدقيقـة هو أبرز ما يميـز افتتـاحيتهـا، فلا شىء يجسم الإحـساس بالهـزيمة والخـوف والتردد وتوقع الإخـفاق كـتلك الصورة التى تقـدم لنا فى بطء للصوت المـقهور وهو « يزحف » على جـدران السجن. إنه أول صـوت نسمـعه، ومع ذلك فهـو كفيل بأن يضعنا شـعورياً على عتبـة الموقف كله، ويجعلنا مهـيئين للتلقى. إن الضعف البـشرى فى أشد حالاته هو مـا يوحى به ذلك الصوت الذى يتسلق جدران السجن فيصل إلى آذاننا كالفحيح المضبوح؛ وبذلك تحمل الافتتاحية فى طيـاتها- وبخـاصـة فى اللحن الأخيـر منهـا - ما يكفى من عـناصر التـدميـر والإخفاق، وانظر كيف يرتد الصوت المتسلق على الجدران منهزماً خائراً:

---

(١) لأحمد درويش.

« سيد صديق »
اسم من خارج أسوار السجن العالية يرن
يتسلق جدران السجن الملساء . .
يحاول أن يصعد للشرفات
ثم يهن
يرتد جريح الأحرف . . دامى الكلمات
يموت بدون كفن

إن الضوء لا يسلط على « سيد صديق » (وهو كائن داخل الجدران) وإنما يسلط على الصوت الآخر (وهو كائن خارج الجدران ولكنه من إحباطه وانسحاقه فى سجن أى سجن). إن « سيد صديق » مجرد اسم، وهو يبدأ كذلك، وينتهى كذلك (على تنوع فى الدرجة الشعرية التى يحملها فى كل مرة من المرات الثلاث التى يتردد فيها فى القصيدة)، ولكن المخلوق الذى يعطى الاهتمام كله هو ذلك الذى ضن عليه حتى بمجرد الاسم. وإذن فثقل المأساة يركز كله على ما يبدو خارج الجدران، وكأن المشكلات الفادحة لا تنمو وتتعقد إلا هناك. إن اهتمامنا يراد له أن يرتد بشدة إلى ذلك المخلوق الذى يتراوح إدراكنا له بين إدراكنا « للكائن الحى » وإدراكنا « للشبح ». والشاعر يتتبعه مستخدماً دائماً نفس الإشارة إليه: «سيد صديق» وهى قيمة رمزية للصوت البشرى المتوحد الذى يحاول فى رعب أن يعلن عن هوية ما، أو أن يبلغ احتجاجاً ما. قل: إن هذا الصوت هو رمز للاحتجاج الإنسانى ضد الشقاء والانسحاق، أو قل: إنه محاولة يائسة تقوم بها الروح الإنسانية المستوحشة لإقامة جسر بينها وبين روح إنسانية أخرى:

(سيد صديق)
الأمل يراود شفة ذابلة الأوراق
صفراء ارتعشت فيها الكلمة

أن تسمعها

فتطير الأحرف . . . تسبقها عين الأشواق

تبحث عن كوة حائط

عل عيوناً ترقد فيها

تنتشل فراشات الكلمات الحائرة بدون هدى

تمسح دمع مآقيها

وتبل صدى الأذن المملوءة أصداء حيرى

وعند هذه المرحلة يدخل إلى التشكيل الفنى عنصر جديد. وهو عنصر يدعم الخط الأساسى للصراع. ويقـويه بحيث يدفعه خطوة فى طريقـه المرسوم. ويتألف هذا العنصـر الجديد- على قـصـره- من ثلاثة أصوات أولهـا رجع قوى الصـدى للصوت الأصلى، وثانيهـا وصف إخبارى محايد، وثالثهـا صوت جديد يدخل إلى مجـرى الحدث لأول مـرة. وهذا الصـوت الجديد يضـيف بعداً يعـمق به الموقف ويتقـرر؛ إذ يكشف عن عمق السـخرية الكائنة فى العـلاقات الإنسـانية المتـضاربة الأهداف.

« سيد صديق »

ويحرك وقع الكلمات حذاء الشرطى الحارس

- من يقتحم الحرمة ويحطم قانون الأمن ؟.

يا سيدتى !

للقاء المسجونين زمن

ونداؤك يلفت ألف أذن

ويأتى اللحن الأخير فى القـصيدة طويلاً ممتداً تتصـارع فهى إرادتان، وبينما نتوهم للحظة أن النقـد الاجتماعى سـيتعلق بالشىء العادى الذى يحـدث دائماً فى

مثل هـذا الموقف، وبينما يمـدنا المقطع نفسـه ببعض الإشـارات الخاطفة الـتى قد تساعـد على مثل هذا التـوهم- مثل حديـث العظمة التى يلهى بهـا الشرطى- إذا بالحديث يتحول تحـولاً خطيراً فيطوق آفاقاً مختلفـة أشد الاختلاف، ويكشف عن أبعاد جديدة من امتهان الضعف الإنسانى إلى أبعد حد، واستغلال الشقاء الإنسانى إلى أبعد حد. وصراع الإرادتين فى هذا المقطـع الطويل متداخل. وكل إرادة تتبع أسلوبهـا الخاص بهـا؛ فالخـتل والخداع الرخـيص فى جـانب، والحيطة الغـريزية والمرارة « المقطرة » فى جـانب آخـر. والأسلوب الشعـرى يتـراوح بين الوصف- الذى يتذبذب فى أحـيان قليلة على حـافة السرد- والحـوار الجهـير، والتعليـقات الصامـتة التى تقـدم البعد غـير المنظور للحـدث كله. وأخيـراً تبقى لنا، فى خـتام اللحن، المرارة وحدها، خالصة، متغلغلة، يتزايد إحساسنا بها حتى يطغى على كل شىء سواه، وذلك حـتى يتجسم لأعـيننا جدار خـيبة الأمل المصـمت الذى تجسم لأعيننا فى كـل من قصيـدتى «السابعة دائمـاً» و «قالوا مـات». ذلك الجدار الذى يتركنا نهباً للإحساس بالإحباط الكائن، والمتوقع، بل والحتمى، فى محاولة النفس الإنسانية البحث عن طريق مفتوح للخلاص:

ويسيل لعاب عيون مسبلة الجفن
وأمد يدى أبحث عن عظمة
ألهى الشرطى بها
وعيون تتبع وقع يدى
وعيون داست فى نهم جسدى
«الصدر. وما فى الصدر . . . نهمٌ!»
ويسيل لعاب
وتحرك فيه الرغبة بسمة ذئب
ترسمها شفة صفراء

زوجك.. أصنع عينى مصباحاً له
إن بخل السجن عليه بضوء !
وأقدم أنفاسى الحرى
إن بخلت حجرته بالدفء
من أجل الصدر... وما فى الصدر
« لم تشبع بالعظمة ... تطمع أن تقتات اللحم »
« سيد صديق »
والدمعة تهطل فوق الخد
قد كان العش بلا أسوار
يحميه الشرطى من اللص
من يحمينى من نهم الشرطى اليوم ؟!.

إن خيبة الأمل التى تشيع فى غالبية قصائد هذه المجموعة، والتى ظهرت واضحة، بصفة خاصة، فى القصائد الثلاث التى حللتها بشىء من التفصيل فى الصفحات السابقة، لا تعنى عند النظر المدقق نزعة تشاؤمية لدى هؤلاء الشعراء الثلاثة. إن النزعة التشاؤمية غالباً ما تنتهى بسلبية تعجز عن تشكيل مثل هذه المواقف « الديناميكية » التى تحفل بها القصائد السابقة؛ إذ يسقط الشاعر معها فى حفرة اليأس ليغنى أغانيه السوداء. إننا هنا نواجه موقفاً آخر، نواجه الروح الإنسانية الجسور التى تقدم على تعرية الواقع ولا ترضى بخداع النفس، أو خداع الآخرين. وهى إذ تعرى هذا الواقع تختار من الأحداث الإنسانية، والمواقف الإنسانية ما يكشف عن الحيوية العميقة، بل الإيجابية العميقة، الكائنة فى هذه الروح، والتى تشير إلى أنه على الرغم من أن الدائرة مغلقة، وخيبة الأمل مكتملة، فإن محاولة هذه الروح كسر حاجز الإحباط ليست عرضاً من الأعراض بالنسبة لفعاليتها، بل إنها فى الواقع جوهر هذه الفعالية وسرها. وهذا يدل على أن

هذه الروح- لابد- واجدة طريقها، وتلك هى النقطة التـى تجتمع لديها الأضداد، ويلتقى عندها خيطا الظلام والـنور. وإذن فالظلام لا يمكن أن يكون مؤبداً، وإلا فما معنى استمرار المحاولة أصلاً؟.

إن الإيجابية التى تتقنع بقناع السلبية، والاكتراث الذى يأخذ شكل اللامبالاة يلتـمعـان وراء الأحداث المرة. وتـصوير المعـاناة الإنسانيـة والشـقاء الإنسـانى فى صورهما المختلفة هو وسيلة الشاعر « القديمة - المحدثة » التى يستخدمها؛ لتعميق الإحساس بجوهر الإنسـان، وللإسهام فى زحزحة الصخرة الرهـيبة التى تجثم على باب مستقبله، بغية فتح نافذة مضيئة فى جدار الحاضر المصمت.

كيف أقرأ العمل الأدبى

كيف أقرأ العمل الأدبى

الأدب نشاط إبداعى يتشكل فى شكل لغوى. ومعنى هذا أنه تجربة إنسانية للأديب المبدع، تأخذ طريقها إلى الآخرين عن طريق الشكل اللغوى الذى تتشكل فيه. فالأديب يلاحظ الواقع، ويتلقى منه مئات الانطباعات، التى تسقطها على ذهنه اليقظ حركة الحياة العادية. وهو لا يبدد هذه الانطباعات بل يختزنها. وهذا الاختزان أبعد ما يكون عن التجميد. إنه الاحتفاظ بهذه الانطباعات حية متفاعلة مع العدد الهائل من انطباعات التجارب الماضية، وانطباعات التجارب المتخيلة. ومع تجدد الواقع، واختلاف المواقف، وتباين التجارب، تمتزج التجربة الأدبية الفعالة، وتتآلف، وتسعى سعيا دائبا إلى أخذ شكلها اللغوى المناسب، الذى يجعل منها كيانا محسوسا جماليا.

والرحلة التى تقطعها عملية الإبداع الفنى رحلة مضنية، وإن بدت هينة فى الظاهر، بل وإن بدا فى الظاهر أنه لا رحلة على الإطلاق. والواقع أن انعدام هذه الرحلة فى الظاهر مرتبط على نحو مطرد بجودة العمل الأدبى، فكلما كان الأديب المبدع متمكنا من فنه، بدا وكأنه يؤديه دون جهد ظاهر، وعلى العكس من ذلك يبدو الجهد واضحا فى المحاولات التى تفتقد الجودة، وذلك دليل عدم النضج. وليس هذا وقفا على الأدب فى الحقيقة، وإنما هو عام فى نواحى الحياة كلها، فحتى فى الحرف، والمهارات اليدوية تبدو المعاناة واضحة ومجهدة لدى المبتدئين، أما الذين أتقنوا صنعتهم فإنهم يؤدونها وكأنهم لا يبذلون أدنى قدر من الجهد. يقول العقاد متحدثاً عن الشعر:

«وكل شعر فى الدنيا إنما نجم لأن قـائله أراد أن ينجمه، لا لأنه هكذا يجب أن يقال. وقد يريده الشـاعر ويشقى به أشد الشقـاء ثم يجيئنا بالقصـيد، فنقول: أجل هذا الكلام يوشك أن يقال بغيـر قائل؛ وصاحب الكلام يعلم أنه لو لم يرده ويقتسره على ما أراد، ويسهر الليل فى تطويع معناه لنغمته ولفظه لما صاح البلبل، ولا تدفق الينبوع».

ومعنى الحـب، أو الأمل، أو اليأس، أو ما شـئت مما يعبـر عنه فى تشكيل شعرى يستغرق بيتا فى قصيدة ليس مظهرا جزئيا لإحساس خاص بمقدار ما هو خيط يشتـبك اشتباكـا يستعـصى على الانفصام فى نسـيج معقد من المواقف والتـجارب المتباينة التى يقدمها الواقع إلى الأديب ا لمبدع، والتى يتأملها هذا الأديب المبدع فى فترات مـتباعدة، وفى حالات فكرية وشـعورية متنوعة. وهو خـيط فى تجربة كلية تكونت، وألحت، وضغطت، حتى أخذت شكلها اللغوى المناسب.

وبهذا يصـبح معنى العـمل الأدبى دائما مـعنى عامـا، لا يرتبط بأى تفسـير جزئى محدود، أو بعبارة أخرى يصـبح معنى مجازيا رمزيا. وذلك لأن هذا العمل لا يدين فى جذوره وأصـوله ومنابع تكوينه إلى أمـور محددة ثابتـة. إن القصـيدة الجيدة التى تأخـذ فى معناها الظاهر شكل المناسبة الخاصة التى تـتحدث عن حدث مهم (من أحـداث الوطن مثلا)، والتى يتحـدد معناها الظاهرى فى دعوة صـريحة إلى أمر ما (الدعوة إلى التضحية مثلا) لا يمثل منها الإحساس الوطنى والدعوة إلى التضحية فى الحقيقة سوى القشرة الظاهرة القريبة. ونخطئ إذا تعلق اهتمامنا بهذه القشرة الظاهرة، ولم يتجاوزها إلى محاولة وضعها فى سياقها الصحيح من عوامل التـشكيل الأخرى الـتى تحيط بهـا، وهى عـوامل معنوية رمـزية لغـوية فى المكان الأول.

والعمل الأدبى تجسيد لنقطة جوهرية فى الحاضر تلتقى التقاء عضويا بأنسجة حيوية بعـضها ينتمى إلى الماضى، وبعضهـا ينتمى إلى آفاق غير مرئيـة فى الحاضر

نفسه، وبعضها يرهص بالمستقبل إرهاصا أشبه بالفروض العلمية المطمئنة منه برجم الغيب. وفى ضوء هذا ينبغى أن تفهم القضية الملحة، وهى قضية علاقة الأدب بالواقع. فإذا كنا نفهم «الواقع» على أنه حاضر محدد الزمان والمكان، ومحدد المشكلات والقيم والانطباعات فالأدب ليس تصويرا له، لأنه يدخل فى تشكيل الأدب بالضرورة عوامل لا صلة لها بهذا الواقع الذى تصوره، عوامل تتصل برؤية الكاتب المبدع التى تستمد من قيم متصلة بطرق الإحساس والتفكير والتأمل وكيفية التشكيل، وعوامل تتصل بنظام اللغة، وقوة الكلمات، وأساليب الأداء. وأيضا لأن معانى الزمن - وهو عنصر متغير أبدا - والمكان - وهو أيضا عنصر متغير - والموقف الخاص - وهو كذلك شىء يخضع للتغيير - كلها تدخل بالضرورة فى مفهوم (الواقع)، إذ إننا لا يمكن أن ندرك معنى الواقع بمعزل عن هذه المعانى. أما إذا فهم (الواقع) على نحو يبعده عن كل ما هو جزئى ومحدد فإن الأدب يكون تعبيرا عنه، ولكننا فى هذه الحالة ينبغى أن نستبدل به مصطلح «الحقيقة». وذلك؛ لأن مفهوم الحقيقة مفهوم عام، فهى قد ترتبط بالزمن ولكنها تتجاوزه، وقد ترتبط بالمكان ولكنها تتجاوزه، وقد ترتبط بالموقف الخاص ولكنها تتجازه، وتجاوزها لكل ما هو جزئى على هذا النحو هو الذى يسوغ جعل الأدب تعبيرا عنها، وهو الذى يسوغ التفكير فيه بصفته رمزا يأخذ من «الواقع» ويعلو عليه.

والمحور الأساسى فى العمل الأدبى الإبداعى هو الشكل اللغوى الذى يأخذه، وذلك؛ لأن الأدب تشكيل لغوى فى نهاية الأمر؛ ولهذا ينبغى أن يكون المدخل إلى فهمه وتحليله وتقديره مدخلا لغويا. وأود أن أسارع فأقول: إن هذا المدخل اللغوى ينبغى أن يفصل نفسه منذ البداية عن الطريقة التقليدية التى تفهم من التناول اللغوى: شرح الألفاظ، ونثر الشعر، والتنبيه على الصور البلاغية التقليدية من تشبيهات واستعارات، فمثل هذه الطريقة تشوه العمل الأدبى بدل أن تلقى الضوء عليه. وهى تغفل أمرا حيويا هو أن المقابل النثرى للبيت الشعرى ليس هو المعنى الشعرى على الإطلاق، فالنسيج اللغوى والإيقاع الكائن فى الكلمات

والتعابير، ونوع الصور والرموز المستخدمة، كل ذلك وغيره جزء لا يتجزأ من المعنى الشعرى. والمنهج اللغوى - بعد الشوط الطويل الذى قطعته الدراسات اللغوية وعلم الأسلوب - يتناول اللغة بصفتها وسيلة أداء وتوصيل، ويدخل فى تحليلات مضنية متصلة بطريقة عمل الذهن الأدبى، وتطور المصطلحات، والمعنى التاريخى للكلمات، وعناصر التصوير، ورؤية طريقة عمل الرموز، ومسائل أخرى كثيرة.

واللغة فى العمل الأدبى ليست وعاء خارجيا، وليست شكلا لمضمون ما. إنها «تشكيل» مؤثر هو الشكل وهو المحتوى، وهو الوسيلة والغاية. ومرة أخرى نرى عقم الطريقة التقليدية التى تقوم على تمزيق العمل الأدبى إلى «شكل» و «مضمون»، والجرى وراء التصور الأرسطى فيما يتصل بالمادة والصورة، وكأنهما عنصران مستقلان، بل متباينان، بل متنافران.

إن المنهج اللغوى إذا أحسن استخدامه يسلم إلى المعنى الحقيقى للعمل الأدبى، كما يسلم إلى فلسفته، وهدفه، وقيمته، وغير ذلك من الأهداف المتوخاة من التحليل الأدبى، بينما يسلم الجرى وراء المعانى المجردة من سياقها فى التكوين اللغوى إلى طريق مغلق، وينتهى إلى خيبة أمل تجعلنا نحصل على «المعنى» الذى يطرحه علينا الواقع الجزئى سواء بسواء. وإذا كان الحال كذلك ففيم عناء الأديب المبدع؟ وفيم عناء القارئ؟ ومن ثم قيمة العمل أصلا؟

يمثل العمل الأدبى بصفته تكوينا لغويا قيمة مستقلة تأخذ بعض عناصرها الأولية من «الواقع»، لا بهدف تصوير هذا «الواقع»، وإنما بهدف تجاوز ذلك - كما قلت - إلى تصوير «الحقيقة»، التى هى أصل كل واقع ومرده. واستقلال العمل الأدبى على هذا النحو هو الذى لا يجعل قيمته عرضة للتغير بتغير الظروف. وهو استقلال واسع، يشمل استقلاله عن بيئته الزمانية والمكانية، كما يشمل استقلاله عن حياة قائله وشخصيته. ولو أن أعمال شيكسبير مثلا اعتمدت

فى فهمها وتقدير قيمتها على البيئة والعصر اللذين أنتجاها لما كان لها معنى ولا قدر خارج هذه البيئة وذلك العصر، لكننا نجدها الآن بعد مئات السنين، وفى شتى البيئات، تتألق، ويعاد اكتشافها، وتتضح قيمتها وتتحدد. وبالمثل فإن اعتماد العمل الأدبى اعتماداً عضويا على حياة منشئه - بحيث يكون انعكاسا لهذه الحياة وبحيث لا يفهم إلا فى ضوئها - أمر يتناقض مع طبيعة العمل الأدبى بصفته كيانا مستقلا. لقد عاش امرؤ القيس - مثلا - فترة جد محدودة على ظهر هذه الأرض. وليس أمامنا سبيل لإعادة تشكيل حياته التى أبدع فيها شعره يوما بيوم. ونحن الآن نواجه الشعر بعد مئات السنين، ولو أصررنا على أن يكون فهم هذا الشعر متوقفا على معرفة أحداث حياة صاحبه لكان إصرارنا إصرارا لا طائل تحته، أولا: لأنه لا سبيل - كما قلت - لإعطاء صورة «حرفية واقعية» لهذه الحياة، وثانياً: لأن المعانى الشعرية التى يتيحها لنا شعر امرئ القيس أوسع وأعمق وأغنى - يوم أنشأها امرؤ القيس وبعد كل هذا التاريخ الطويل - من أن تكون صورة لحياة مفردة بعينها، مهما كان من جسامة الأحداث التى حدثت فى هذه الحياة.

لقد اشتكى رتشاردز - وهو محق فى شكواه - من النقد الأدبى الذى يركز تركيزا شديدا فى أيامنا هذه على شخصية الشاعر، ودعا هذا النقد إلى التركيز على الأسس اللغوية للشعر، قوة الكلمات، وحركة القصيدة، التى تمكن القارئ من اكتشاف السمات والمغامرات الروحية لدى الشاعر؛ ذلك لأن الشعر - كما يرى رتشاردز - شيء أعمق بكثير من مجرد كونه مصدرا نستقى منه حياة الشاعر، ولو أننا فعلنا ذلك لحولنا يوليسيس جيمس جويس إلى مجرد تأملات فى حياة جويس الجنسية. ونكون حينئذ على خطر نسيان أن وسائل الاتصال العام ينبغى أن تجعل موضوعها شيئا له طبيعة الاهتمام العام.

ولنأخذ مثالا توضيحيا، يقول المتنبى:

صحب الناس قبلنا ذا الزمانا

وعناهم من شأنه ما عنانا

وتولـوا بغـــــصـــــة كلهـم منـــ
ـــه وإن ســر بعـضـــهم أحـيـــانا
ربما تحــــسن الصـنيع ليــــاليــــ
ـــه ولكـن تكدر الإحــــســــانا
وكـــــأنا لم يـرض فـــينا بـريب
الدهر حـــتى أعـــانه من أعـــانا
كلـمـــــا أنبت الزمـــــان قـناة
ركـب المرء فـى الـقـنـاة سـنـانـا
ومــراد النفــوس أصـغــر من أن
نتـــعـــادى فـيـــه وأن نتــفــانى
غـــيـــر أن الـفــتـى يلاقى المنـايا
كـــالحـات ولا يـلاقى الهـــوانا
ولو ان الحــــيــــاة تبــقـى لحى
لعــــددنا أضلـنا الشـــجـــعـــانا
وإذا لـم يــكـن مـــن المـوت بـــد
فـمـن العـجــز أن تكون جـبـــانا
كل ما لم يكن من الصعب فى الأنـ
فس ســهل فــيـهـــا إذا هو كـــانا

والآن، هل نحن فى حاجة حقـا إلى أن نضع المتنبى على كرسى الاعتراف بغيـة فهم هذه الأبيات؟ ومـن لنا بإعادة تشكيل حيـاة المتنبى، ونواياه، ومقـاصده التى اكتنفـت كتابة هذه القـصيدة؟ وإذا كـانت هذه القصـيدة لا تأخذ قـيمتـها إلا

معـتمدة على الأحـداث التى أثارتها، والدوافع التى كـانت وراء تأليفهـا، والحالة المزاجيـة الشخصية الـتى صاحبت هذا التأليف، فكيف تجـاوزت كل هذه الأمور، وضمنت لنفسها حياة خاصة تقدم بها إلينا بعد انتهاء صاحبها المتنبى بما له وما عليه، عصـره، وأحداث حياتـه، ودوافعه، ومزاجـه، والحالة النفسـية التى كان عليـها عندئذ، وما إلى تلك الأشياء؟

إننا لابد أن ندلف إلى هذه القصيدة من بـابها الذى تحيا به الآن بيننا. لكن كيف نجـد طريقنا إلى هذا الباب؟ هل نجده بنثـر معانيـها اللغوية القـريبة؟ إن هذه المعانى القريبة يستطع أن يخبرنا بها تلميذ على قدر متواضع من الدربة، ونحن فى الحقيقة نسعى إلى اكتشاف معانـيها الشعرية. والمعانى اللغوية القريبة شىء، والمعانى الشعرية شىء آخر، يقول هربرت ريد: «إن للقـصيدة شكلها الذى تنفرد به، وهى فى ذلك مثل اللـوحة وقطعة الموسـيقى. وهذا الشكل مزيـج من الصور وصنوف الإيقاع. وهى تجسيد لمشاعـر الفنان يحمل معنى لا يتسق بالضرورة مع المعنى الذى تؤديه الكلمات فى استخدامها العـادى، الواسع، المتشعب، المنطقى. والقصيدة لا تختلف فحسب عن شرحهـا النثرى، بل إنها تعنى أكثر منه. وذلك لأن لها شكلا عـضـويا (هو الكلمـات المسـودة بالشكل الـذى ترقد بـه على الورق، ولهـا نظام موسيقى يحمل فى ذاته معنى بوصفه صوتا».

إن المعالم الحقيقية لباب هذه القـصيدة تتضح - أقول تتضح ولا أقول تفتح على مصراعيـها - بقراءة أولى لها مبنية على أساس إحسـاس الشاعر بالزمن، وما يترتب على ذلك من توترات تنشأ عن رؤية المفارقات المأساوية وهى تعمل، مكونة امتداد هذا الزمن وعمقه، سداه ولحمـته، ما كان منه وما سيكون، رؤية المفارقات الحاصلة من الصحبة (وكل الظلال التـى تحيط بها) تعمل فى بؤرة رؤية واحدة مع العناء (مع كل الظلال المضادة التى تحـيط به) ورؤية الغصة وهى تلتـحم بالسرور، ورؤية الإحسان وهو يلتحم بالكدر ورؤية الريب وهو يلتحم بالإعانة، ورؤية القناة

الطبيعية النابتة وهى تلتحم بالقناة المصنوعة ذات السنان، ورؤية الأمل مقترنا بما يشتق من الفناء، ورؤية الفتوة تواجه الموت أو الهوان (وهو موت)، ورؤية الحياة (وهى قصد) تعمل فى مواجهة الضلال، ورؤية حتمية الموت فى مواجهة الحياة المجمدة (الجبن)، ورؤية ما لم يكن فى مواجهة ما هو كائن.

ويمكن أن تستمر هذه القراءة لتكشف عن توترات فرعية تدعم المواقف الأساسية المتقابلة. ومثل هذه القراءة مفيدة لأنها تساعد على الخروج بالقصيدة من جو المناسبة الخاصة، التى تعرض لشاعر خاص، فى فترة خاصة، وفى حالة مزاجية خاصة، لتكشف عن نوع من الإحساس العام بالقلق الذى يستشعره الإنسان فى مواجهة الحياة، ولا يفتأ يعمق فى نفسه عن طريق تأمله فى ضوء تجاربه، ومعطيات لغته، وتقاليد التعبير فى هذه اللغة حتى تجد له تشكيلا ملائما يفصله عن المناسبة والفترة، والشاعر، ليجعل منه حالات لغوية، لها استقلال يضمن فعاليتها بحيث تجد طريقها إلى نفس إنسانية، متى وجدت هذه النفس الإنسانية بدورها طريقها الملائم إليها.

على أن القراءة النشطة يجب أن تعاود الكرة لتطل إطلالة جديدة. وفى هذه المرة لا يكون الهدف إلقاء الضوء على عناصرها الفعالة، بل يكون الهدف استغلال هذه العناصر الفعالة لغاية طموح ليست أقل من السيطرة على العصب الأساسى للقصيدة، ومن ثم محاولة فتح بابها على مصراعيه. وفى هذه الإطلالة الجديدة نرى القصيدة - وهى التركيب اللغوى - تعادل الحياة مستخدمة فى ذلك رمزا كبيرا واحدا كلا هو الزمن. إن جوهر هذا الرمز هو الحركة والتغير، ونحن نجد معادلا لهذه الحركة وهذا التغيير مثلا فى الاحتشاد المقبل الذى تحققه «الصحبة» والفراق المنحسر الذى يحققه «التولى»، ثم ما يندرج تحت ذلك، ويتفرع عنه، من المعاناة والعناء، ومن السرور الذى ينطوى فى لمحات. وكل ذلك يؤدى فى بيتين اثنين. وتتبع رمز «الزمن» فى خلال بقية القصيدة يكشف لنا عن حركة دائبة ممتدة نحسها

إحساسا صاخبا من خلال «الصنيع» و «الليالى»، و «الكدر» و «الريب» و«الدهر»، وما ينطوى عليه كل ذلك من فعل، سواء أكان هذا الفعل بشريا أم كونيا. وهنا تبرز القضية الأساسية التى هى صراع طرفى الحياة - الزمن والإنسان - صراعا يجلى دورة الحياة على نحو أقسى ما يكون، ففى جانب تنبت القنوات وتولد الآمال، وفى جانب تدور رحى المنايا، ولا تبقى الحياة لحى، وتطل حتمية الموت، ويسود سكون أخير فى البيت الأخير.

وإذن فيمكن أن يقال إن هذه القصيدة هى الحياة (ولا أقول الواقع) وقد وضعت فى بناء لغوى موسيقى متوازن. إنها رؤية شعرية للكون، وتجسيد فنى للمأساة الخالدة التى يراها المرء وهى تبنى أمام عينيه على نحو عنيف، وتنقض على نحو عنيف أيضاً. وهى بهذا تدعوه إلى التفكر فى تطوير فلسفة خاصة إزاء هذه المأساة، تسلم بها، ولكنها - لإدراكها جوهر التغير - لا يتسم تسليمها باللامبالاة، ولا يتبنى وجهات نظر سلبية. وذلك لأن الموقف الإيجابى هو الموقف الطبيعى الذى يجده المرء فى نهاية المطاف، حين يفكر مليا فى ظاهرة السلب والإحباط التى تنطوى عليها الحياة. وليس هذا ا لموقف وليد اليأس، بمقدار ما هو وليد التعمق فى إدراك المعنى الكامن فى حركة الحياة وتغيرها فى دورة كبيرة، تعود دائماً إلى النقطة التى تبتدىء منها، وإن كانت أوسع من أن تحمل معها حياة فرد بعينه. والنتيجة أن الموقف الإيجابى يحمل فى طياته ولاء للإنسانية يأتى على حساب الحياة الخاصة للفرد نفسه.

وعلى هذا النحو تتضاءل فى القصيدة قيمة المناسبة الخاصة، وتتضاءل قيمة «الواقع» الخاص المصور، وتتضاءل قيمة الأحاسيس الشخصية، وتبقى القيمة الأساسية لها كامنة فى أنها تقدم فى شكل لغوي ذلك الحوار الأزلى الحى بين الإنسان والزمن، وهو حوار يتسم بالشمول فى مقدماته، وصلبه، ونتائجه، وهو حوار لايمكن أن يجحده أحد، أو يختلف عليه أحد، بل إن كل إنسان يجده جزءا

من دائرة وجوده، يستوى فى ذلك إنسان عصر المتنبى، وإنسان العصر الحاضر، وأظن أننا يمكن أن نكون على يقين من أنه يستوى فيه أيضاً إنسان المستقبل مع إنسان الماضى والحاضر.

على هذا النحو تمثل القصيدة أمامنا متمتعة بحياة خاصة، قائمة على أجزائها المتفاعلة التى تكسبها حركة وتوازنا يشبهان حركة وتوازن الكيان الحى. وهى تخاطب فينا إحساسنا بالحياة حين نتأملها، وحين نحياها فى إطار تأملى (ويبقى الجانب الآلى من الحياة ثانوى القيمة، وذلك لأن القيمة الحقيقة للحياة تكمن فى جانبها التأملى أو وجودها الجمالى). وهى تخاطب إحساسنا اللغوى الذى نفكر فيه بوصفه معادلا لأحاسيسنا وطاقاتنا الذهنية والعاطفية. ومن هنا فإن حياة القصيدة المتطورة النامية الباقية - لا حياة الشاعر المحدودة المنقضية - هى التى ينبغى أن تستحوذ على اهتمامنا، كما أن معناها الشعرى الرمزى - الذى يتجاوز كل ما هو خاص من الظرف والمناسبة - هو الذى ينبغى أن يكون الهدف الذى يسعى الناقد سعيا دائبا إلى الكشف عنه.

مثل هذه القراءة الأدبية تفتح - فى نظرى - مجالات جديدة واسعة للتفكير فى كثير من ظواهر الشعر العربى. لقد حفل الشعر الجاهلى - مثلا - بوصف الرحلة، كما حفل الشعر العباسى بوصف مجالس اللهو والشرب. وقد نختصر الوقت والجهد - مخطئين - فى تفسير ذلك فنقول إن الشاعر الجاهلى ابن بيئته، وقد كان الجاهليون أصحاب رحلة - والشاعر العباسى ابن بيئته، وقد عرفت البيئة العباسية اللهو والخمر. ونحن إذ نفعل ذلك نبسط الأمور إلى حد مخل، ونهبط بقدر الفن الشعرى فنجعله صدى حائلا للحياة اليومية. وينبغى علينا ألا نضن بجهد مكثف نبذله فى تعمق ظاهرة «شعر الرحلة»، وظاهرة «شعر اللهو والخمر». وسيفتح لنا هذا الجهد آفاقا مترامية حقا فى جو القصيدة العربية. ومن المؤكد أننا سننتهى إلى أن الشاعر لم يكن بالسذاجة التى نتصورها، وأنه كان مشغولا فى

شعر الرحلة ببناء معادل فني للحياة بصفتها الرحلة الأزلية، أو الرحلة النموذجية العليا، وأن الرحلة إلى الممدوح، أو إلى المعشوق، أو غيرهما، ما هي إلا كالقناع الذى يخبئ إحساسه الفاجع بسفره الممعن المستمر إلى مصيره المجهول. وهنا تصبح الرحلة المحسوسة شاهدا ودليلا فحسب على الرحلة المعنوية، وتصبح ضرورة الوقوف عندها مرهونة بالقدر الذى يمكن القارئ من أن يدلف من الباب المناسب للرحلة «الحقيقة». وسيصبح السؤال المهم ليس هو «هل رحل الشاعر واقعيا أو لم يرحل؟» وإنما هو «كيف استطاع الشاعر أن يشكل من كيان جزئى معادلا فنيا عاما؟». وعلى قدر نفاذ القارئ إلى العناصر الحقيقية للتشكيل الشعرى. والسيطرة على نواحى التوازن «البنائى» فيه، وإدراك الخصائص التى تكسبه حياته الخاصة، يكون نجاحه فى التوصل إلى إجابة مناسبة للسؤال الأخير.

وبالمثل إذا كنا سنتوقف لدى قصائد وصف اللهو والخمر بصفتها وثائق اجتماعية أو أخلاقية تشير إلى نمو ظواهر معينة، أو انحراف فى سلوك معين فإننا لا نعدو أن نكون قد ساوينا بين الفن والتقارير اليومية. لكن اللهو والخمر حين يكتسبان فى نظر الشاعر أهمية عامة تكفى لأن يتحولا إلى شعر فإنهما يتحولان إلى قيمتين مستقلتين عن واقعهما الحرفى من الناحية المعنوية. وقد يصبح اللهو هو الرمز المعادل لتمرد الإنسان فى وجه الحياة بغية تنشيط الإحساس بالعنصر المقابل للعنصر المأساوى المستشعر أبدا فيها، كما قد تصبح الخمر رمزا لملجأ النسيان الذى يلوذ به الإنسان من فداحة الإحساس بهذا الوجه المأساوى نفسه.

لقد فسر غرام أبى نواس بالخمر على وجوه عدة، وينبغى تقديركل تفسير وراءه جهد وفكر، ولكن الشيء الفج حقيقة هو أن نقف عند حدود استنتاج إدمان أبى نواس، وقد نشفع ذلك باستنتاجات أخرى عن انحلال الرجل وانحراف أخلاقه. وسواء أكان ذلك صحيحاً أم غير صحيح من الناحية التاريخية فإن خطأ هذا النوع من التناول خطأ أساسى، وذلك لأنه يخلط بين قيمتين متباينتين أشد

التباين. يقـول نور ثروب فراى - وقوله يدعونا إلى التأمل -: «الحادثة التـاريخية من حيث حقيقتها الحرفية لا يمكن أن تكون سوى حادثة تاريخية، والنثر القصصى الذى يصفها لا يمكن أن يكون سوى نثر قصصى».

وفى كل ذلك ينبـغى أن نتـخـذ العـلاقات اللغـوية، والرمـوز، وأسـاليب التصوير، والإيقاع الخاص، سبيلـنا إلى الكشف عن المعنى الشعرى للشعر، ولانبدأ بفكرة مجردة فى الدماغ نحاول البحث عنها. ونحن إذا تأملنا الأمر جيدا أدركنا أن المعنى الشعرى ليس سوى الشكل، كما أن الشكل ليس سوى المعنى الشعرى. إننا قد نسـتطيع الفصل فى الذهن بين البرتقـالة ولونها - كمـا يقول سى س لويس - وذلك بغية تحقيق أهداف محددة، ولكننى أقول إن هذا الفصل لا يمكن أن يتم فى الواقع المادى الماثل للبرتقالة، والتشكيل الأدبى واقع مادى ماثل كواقع البرتقالة.

شعر العقاد

شعر العقاد [1]

يكوّن الخلاف على شعر العقاد قضية ملتهبة من قضايا النقد العربى الحديث. وقد سجل الدكتور محمد مندور فى كتابه «فى الميزان الجديد» آراءه فى هذا الشعر، كما سجل آراء أنصار العقاد فيه، ففى هذا الكتاب - إذن - خلاصة لما يراه الخصوم والأنصار بهذا الصدد. ولا أمل يرجى فى التوفيق بين طرفى نقيض، لا يرى أحدهما فى العقاد شاعراً على الإطلاق، على حين يرى الآخر فيه الشاعر العلم. والبديل المفيد عندنا لهذا هو التركيز على المادة الشعرية التى كتبها العقاد، ومحاولة وصفها أكثرمن محاولة الحكم عليها بالجودة أو الرداءة، فقد يكون فى هذا الوصف فائدة تفوق الفائدة الحاصلة من الإلقاء بالأحكام، ومن رفع العقاد الشاعر إلى عنان السماء، أو خفضه إلى حضيض الأرض.

والحق أن العقاد نفسه لم يتوقع لشعره أن يحوز رضا الجميع، بل إنه - على طريقته المعروفة فى إرادة التحدى - ألقى به منذ البداية إلى القارئ ليكون مادة يختصم حولها. وقبل أن يقدم إلى هذا القارئ القصيدة الأولى فى ديوانه الأول واجهه بهذه الأبيات:

هذا كتابى فى يد القراء
ينزل فى بحر بلا انتهاء
فيه من الحكمة والغباء
وفيه من يأس ومن بأساء

---

(1) مجلة كلية الآداب والتربية بجامعة الكويت - ديسمبر ١٩٧٨. وقد نشر بعنوان «جانبان من شعر العقاد: الذهنية وموضوعات الحياة العادية».

وفـيــه مـن حب ومن بـغـضـاء
وفـيـه من صـمـت ومن ضـوضـاء
صـورة مـحـيـاى لعين الـرائى
فـليـلـق بين الـقـدح والـثـنـاء
مـا شـاءت الدنيـا من الجـزاء [1]

ولابد أن يكون قراء الشعر الذين اعتـادوا على الطرب العالى الذى استمدوه من شعر شوقى وحافظ وأمثالهما قد استـقبلوا مثل المقطوعة التالية من شعر العقاد - وعنوانها «الرجاء» - بنوع من الدهشة، ورأوا فيها شيئاً غريب المذاق:

مـا لـلرجـاء كـأنه نـغم ... يدنو فـأسـمعـه فـيـبـتـعـد
يا ضـاحكاً للـناس يخـدعـهم ... هلا وفـيـت لهم بمـا تعـد
لو نال مـنك الناس أجـمـعـهم ... فـوق المرام لأمكـن المـدد
لكـن بخلـت فـمـا يزال لـهم ... شـوق إلى شـوق وإن جـهـدوا
وردوا إلـيك فـكان أظـمـأهـم ... قلـبـاً عـلى شطيـك من وردوا [2]

ومن الواضح أن قارئ مثل هذا الشعر محـتاج إلى حشد طاقات ذهنية لكى يستـوعبه، فهـذا القارئ مرغم - إذا أراد أن يصل إلى مقـاصده - أن يمسك بأول خيوط الفكرة، وأن يتتبع نسيجها فى الأبيات حتى ينتهى بها إلى غايتها. وربما وجد نفسه مضطراً بعد قراءة عدد من الأبيـات إلى العودة إلى البيت الأول ليرى موضعه - أقصد القارئ - من الرحلة فى هذا الشعر، وليطمئن إلى أنه لم يخطئ الطريق. وقد يجد فى كل ذلك لذة، وهى لذة مـصحوبة بجهد عـقلى. أين هذا - مثلا - من الجـو الذى يجد فـيه القـارئ نفسـه حين يقـرأ الأبيات التـالية لشـوقى (وهى افتتاحية قصيدة «الأزهر»)؟

قم فى فـم الدنيـا وحـيى الأزهرا ... وانثـر على سـمع الزمـان الجـوهرا
واجـعل مكـان الدر إن فـصلتـه ... فى مـدحـه خـرز السـمـاء الـنيـرا
واذكـره بعـد المسـجـدين مـعظمـا ... لمسـاجـد الله الثـلاثة مـكبـرا

واخــشع مليــا واقض حق أئمــة ... طلعــوا به زهراً ومــاجـوا أبحــرا

كــانوا أجل من المـلوك جــلالة ... وأعــز سلـطاناً وأفــخم مـظهــرا

زمن المخـاوف كـان فـيـه جـنابهم ... حــرم الأمــان وكـان ظلـهم الذرا

من كل بحــر فـى الشـريعـة زاخـر ... ويريكـه الخلق العظـيم غــضنفــرا

لا تحـذ حـذو عـصابـة مـفـتـونة ... يجــدون كل قــديم شيء منكرا

ولو اسـتطاعـوا فى المجـامع أنكروا ... من مــات من آبـائهم أو عــمــرا

من كل مـاض فى الـقـديم وهدمـه ... وإذا تقــدم للبـناية قــصــرا

وأتى الحــضــارة بالصنـاعــة رثة ... والعلم نـزراً والبـيـان مــتـرثرا [٣]

إنه لمن التبـسيط المخل للأمور أن نـرى اختلاف الجو بـين هذين النموذجين الشعـريين كائناً فى اخـتلاف المعنى الذى يعـالجه أحـدهما عن المعنى الذى يعـالجه الآخر، أو حتى فى اختـلاف بحرهما الشعرى، وما إلى ذلـك. إنما يعود اختلاف هذا الجو أصــلا إلى اختلاف رؤية كل شـاعرٍ من الشاعـرين لموضوعه الشـعرى، واختلاف رؤيتهـما للحياة تبعاً لذلك، ثـم اختلاف رؤيتهما للتوصـيل الشعرى فى ثنايا كل ذلك؛ فشـوقى يعتمد - فى نفـسه وفى نفس قارئه - على ركائـز واضحة ثابتة فى التراث وفى التـقاليد، وكأنه لا يريد أن يعمل إلا داخل إطار مـتفق عليه، وقنوات توصيل معـتمدة بينه وبين قارئه، فهـو يقدم لهذا القارئ باستـمرار مراجع واضحة متفقاً على صحتها تجعل من سريان المعانى والظلال والمشاعر من نفس إلى نفس أمراً بدهياً، وبذلك يجد القارئ نفسه ســابحاً مع التيار فى هذا الشعر، منمياً لألوان متعته التى تكونت لديه من خبرته بالتراث، ومن وعيه بالتقاليد. وشوقى لا يقـدم لقارئـه هنا جديداً من المـعانى أو من الرؤى، وإنما يستـغل لديه إحـساسـه بالماضى، وهو يعـمل - من خلال هذا الاسـتغلال - على تهـيئـة ذهنه ومشـاعره ليصب فـيهـما ما يشـاء. ويعنى هذا كله أنه شاعـر يرى فى ماضى الكون أسـاساً لحاضره، وفى حاضــره امتداداً لماضيه، ويرى نفسه جسـراً شعرياً رابطاً بين القديم

والحديث، وكأنه يدرك أنه من خلال الحس التاريخى بما كان، نستطيع دائما أن نشكل الشعور المطلوب بما هو كائن، ومن خلال المشاعر التى تربت على الطرب بما كان نستطيع أن نربى المشاعر على الطرب بما هو كائن، أى أنه لا يوجد حس مشروع وحقيقى خارج الإحساس بأن لكل شىء إطاراً مطرداً يضرب بأصوله فى الماضى، ويسع داخل خطوطه الحاضر،ولعله يتطلع إلى مد هذه الخطوط - بمزج الماضى والحاضر - لتحديد شكل المستقبل.

أما العقاد - وحسبنا فى هذه المرحلة أن نعود إلى مقطوعته السابقة - فهو أشبه بمن يفجر «بالديناميت» حجراً، وذلك ليمهد فيه طريقاً على غير غرار. إنه يسعى إلى إقامة «توازن» خاص به، وإلى معالجة موضوع «مطروق» من غير الطريق «المطروق». وركائزه فى الموضوع كائنة داخل الإطار الذهنى الخاص الذى يريد أن يقنع به قارئه عقلياً وشعورياً. وهكذا يبدو الفرق - على دقته - بين شاعر «كلاسيكى جديد» يرسم بالشعر أسطورة الحاضر داخل إحساسنا بما نعرفه فعلا من خبرة الماضى، وشاعر يقيم أسطورة الحاضر كما يختبرها فى ذهنه، ويرتب أجزاءها، ويهيئ لها توازناً يقتنع به، ويريد أن يقنع به الآخرين.

ولسنا نهدف من وراء هذا الكلام إلى أية مفاضلة بين شوقى والعقاد، وإنما الهدف هو لفت النظر إلى أننا مع شوقى والعقاد أمام رؤيتين شعريتين، وأن هاتين الرؤيتين هما المسوغ الذى يجعل من القول بأن الشعر العربى الحديث كان يمر بنوع من «تحول المسار» بعد شوقى على يد العقاد، ومن كان يرى رؤيته، أمراً مقبولا.

لقد بنى عالمه الشعرى داخل ذاته، وحاول أن يربطه بمشاعره الخاصة ربطا محكما. ولعله كان يهدف من وراء ذلك إلى نوع من التطبيق العملى على آرائه النقدية. ولسنا هنا بصدد الحكم على مدى صحة هذه الآراء، كما أننا لسنا بصدد الحكم على مدى نجاح العقاد أو إخفاقه فى محاولته التطبيقية، ولكننا نحاول وصف تراثه الشعرى كما هو ماثل أمامنا.

ومن المؤكد أن العقاد كان يعتبر الشعر قـضية حيوية من قضايا حياته، وركنا رئيسيا فى الصرح الثقـافى الذى بناه للناس، وبنى به نفسه أمام الناس. وقد توالى صدور دواوينه الشعرية فى حياته واحـدا إثر الآخر على نحو يعطى الإحساس بأننا أمام سيل لا ينقطع، وبقى يقول الشعر طيلة حياته، على حين كف صاحبه المازنى - مثلا - عن قـول الشعر قبل وفاته بسنوات طويلة. وكـان العقاد يحس بالمواطن التى يختلف فـيها شـعره عن الشعر الذى اعـتاده الناس (ومن هذه المواطن قضـية صلة الشعر بالفكر التى دافع عنها دفاعا حارا فى مـقدمة ديوانه «بعد الأعاصير»)، وكان كذلك يشعر بالثغرات الواضحـة فى موقفه بين النظرية والتطبيق (وفى مقدمة هذه الثغرات مـدى ملاءمة المدح والهجاء ومـا يتصل بهما من الأغـراض التقليدية لروح التجديد، وقد كـتب فى هذه القضية بحماسة بالغـة فى مقدمة ديوانه «وحى الأربعين».

وبنظرة عامة أولية إلى شعر العقاد نعود بما يلى:

أولا: إن قسما كبـيراً جداً من هذا الشعر يتصل اتصالا وثيقاً بهـموم صاحبه بصفته فـرداً خاصاً، له أشواقه الخاصة، ورؤيته الخـاصة لمعانى الحب، والبغض، والأمل، واليـأس، والراحـة، والتـعب، والقلق، والهـدوء، والجـد، والهـزل، والسعادة، والشقاء.. وما إلى ذلك من شواغل النفس المثقفة الشاعرة.

ثانيـا: إن ظاهرة التكثيـف الشـديد فى الرؤية والمعـالجـة نتج عنهـا شيـوع المقطوعات فى دواوين شعـره شيوعاً يلفت النظر. ويصل هذا التكثيف أحـياناً حداً يجعله يقنع بأداء ما يريد فى بيت أو بيتين. وكـأنه يريد أن يقول إنه لا يوجد عنصر من خارج النفس يفرض عليها أن تخضع ما تجد لغير ما تجد.

ثالثاً: إن شـعره حـافل بالأغراض التقلـيدية التى يحاول هو أن يـدافع عنها دفاعاً نظرياً حاراً يهدف إلى إظهارها على أنها غـير تقيليدية، وذلك كالإخوانيات، والمدح، والرثاء. وهذه الأغـراض لم تكن واضحة فـى شعره المبكر بنـفس القدر

الذى وضحت بـه فى الدواوين التى توالت بعد نشـر «ديوان العقـاد» ذى الأجزاء الأربعة سنة ١٩٢٨.

رابعاً: إن العقاد لم يغامر فى جوانب اللغة الشعرية والموسيقى، والأوزان، مغامرة تذكر إلى جانب مغامرته فى رؤية الأشياء، وموازنة العناصر والأفكار.

يبدو شعر العقّاد دائماً محاطاً بسياج فكرى، وهذا الفكر درجات وطبقات، فهو قد يعمق إلى الحد الذى يلتحم فيه بمد الشعور الأعظم، فيختلط الفكر عندئذ بالوجدان، وتكون النتيجة مزيجاً شعورياً منطقياً معقداً مصبوباً فى تركيب موسيقى مقنع ومطرب. وقد يبقى عند ترتيب المقدمات والنتائج فيتبعه ذهن القارئ، يفهمه أو لا يفهمه، ويتقبله أو لا يتقبله، ولكن تأثيره يبقى محدوداً. وقد تطغى التقسيمات المنطقية طغياناً فتترك القارئ فى حالة يحس معها وكأنه يستقبل شيئاً شبيهاً باللعب بالأفكار (وهو يوازى اللعب بالألفاظ الذى يطبع بعض الأشعار الضعيفة)، وهو لعب يصل أحياناً حداً يشبه بناء الألغاز.

لننظر كيف تلعب التقسيمات الفكرية دوراً فى الأداء الشعرى فتصل إلينا الرؤية النهائية للشاعر فى شكل لا نستطيع أن نرفضه، ولكننا لا نستطيع أن نربط شعورنا به طويلا، يقول العقاد فى مقطوعة بعنوان «هذا وهذا وهذا» (وما أكثر المقطوعات فى شعره كما سبقت الإشارة إلى ذلك) وذلك ليكشف عن رؤية للكون:

قلت لعمرو خانني خالد؛ وخانني عمرو، فماذا أقول؟

أبلغتها زيداً فما زادني عن صاحبيه فاحتوانى الذهول

ناجيتني سراً وبى خيفة ممن أناجيه، ففيه فضول

ثق من خيانات بنى آدم إذن، وقل أنتم ثقات عدول

لا تشك هذا عند هذا ففى هذا وهذا عنصر لا يحول

كل بنى الدنيا ومن بينهم أنت، فروع جمعتها الأصول [٤]

ولكن هذه الموازنات الفكرية تتصل أحياناً بمشاعرنا فتختلط بها، وتخاطب هموماً حاضرة فى كل نفس، وتشيع - عندئذ - ظلالا تتجاوز «التقسيمات الذهنية» إلى نوع من تفجير الأحاسيس المتصلة بأصول عميقة فى وجدان الإنسان. وهكذا يقع القارئ فى أسر الفكرة ولكن من جهة الإحساس بها، وصيرورتها ركيزة كاشفة لتأمله هو نفسه للأشياء، وعندئذ لا يمكن الفصل بين الفكر والوجدان، ويصح ما كان يقول به العقاد نفسه من أن الشعر الجيد لا يمكن أن يخلو من فكر. ومرة أخرى نقول: إن موضوع القصيدة ليس هو الذى يجعلنا نقبل مثل هذا الشعر أو نرفضه، وإنما ينبنى قبولنا ورفضنا على نوع الرؤية التى يرى الشاعر بها مادته، وعلى كيفية تشكيلها بمزجها بأنواع شتى من الأحاسيس والقيم التى تأخذ طريقها إلى نفوسنا لأن لنا بها سابق عهد من شعور وتأمل، ولأنها هى - بدورها - تساعدنا على استمرار الشعور والتأمل فى ذات الطريق على نحو أوسع وأفضل. يقول العقاد فى قصيدة بعنوان «فلسفة حياة» (ولنلاحظ أهمية العنوان فى ضوء ما تقدم):

الغرام الملك والملك الضياع	هات لى الحسن الذى ليس يضيع
ليلة قمراء أو حسن سماع	أو قصيداً راق أو زهر ربيع
قال قوم زينة الدنيا خداع	قلت خير؛ بالذى نشرى نبيع

زاهد الهند نعى الدنيا وصام	أنا أنعاها ولكن لا أصوم
طامع الغرب رعى الدنيا وهام	أنا أرعاها، ولكن لا أهيم
بين هذين لنا حد قوام	وليلم من كل حزب من يلوم

أيها السائل ما بعد الممات	يمم الصحراء وانظر قفرها
ما وراء القبر فى قول الثقات	حالة تحمد يوما سرها
لست بالراضى حياة كالحياة	لا ولا ترضى حياة غيرها

يعبد الأقوام ما يخشونه
وأنا أعبد ما لست أخاف
ليس ينسى الله من ينسونه
فعلام البحث فيه والخلاف
إن وصلتم أو وقفتم دونه
لم يقف دون مقام أو مطاف

شرعك الحسن فما لا يحسن
فهو لا يحلو، وإن حل الحرام
ليس في الحق أثام بين
غير مسخ الحسن أو نقص التمام
ما عدا هذين مما يمكن
فاستبحه، وعلى الدنيا السلام (٥)

أما حين ترتد الأشياء «لعباً ذهنياً» قريباً يصل حد الإلغاز «الواضح» فإنها لا تجد طريقها إلى نفوسنا، وذلك على الرغم من أننا نفهم مراميها الذهنية، كما نفهم الإشارات والمقابلات التى يصوغها الشاعر. ولعل ذلك واضح فى المقطوعة التالية التى تحمل عنوان «لفاع» (وقد أبى العقاد إلا أن يشرح معنى «اللفاع» فى هامش يقول: «اللفاع هو ما يعرف بالكوفية، ويلف حول العنق فى الشتاء»):

لفاعك فى عنقى كالوفاء
يطوق جيد السميع المجيب
مكان ذراعيك أولى به
نسيج يديك السخى القشيب
إذا فاتنى منك طيب العناق
فسلواى منه بديل قريب
فلا أحرم الدفء عند اللقاء
ولا أحرم الدفء عند المغيب (٦)

على أن هذه الأصباغ الذهنية لم تحل - فى بعض الأحيان - دون سبر للحقيقة الشعرية، والوقوف على لب المعانى. وفى هذه الحالات تحتفظ هذه المعانى بطابعها الذهنى، ولكنها - مع ذلك - تحدث الأثر الشعورى المطلوب. ويتضح ذلك عادة عندما يعتمد العقاد على مخاطبة خبرة القارئ المستقرة بالفعل، أو إرساء ركائز «ذهنية - شعورية» يتجه إليها، ويتخذها وسيلة عبوره إلى هذا القارئ:

أنا لا ألوم ولا ألام
حسبى من الناس السلام

ليس العتاب بمصلح	خللا تـوارثه الأنام
أنا إن غنيت عن الأنام	فقد غنيت عن الملام
وإذا افتقرت إليهم	فاللوم من لغو الكلام [7]

ويبدو الاتصال بين العقاد وقارئ شعره واضحاً فى كثير من الشعر الذى يصور فيه الطبيعة، جامعاً عناصرها فى إطار ذهنى، ينسجه من أمور حية، وسمات فكرية قد لا تتوافر - بحق - فى كثير من شعر الآخرين الذى يعنى بمظاهر الطبيعة. وكثير من شعر العقاد فى الطبيعة يتجاوز ظاهرها إلى «استبطان» معنى وراء هذا الظاهر. وقد لا يتكشف هذا «الاستبطان» عن شيء مدهش، ولكن هذا الشيء القريب الذى يتكشف عنه يكفى لوضع القارئ على أبواب تأملات جديدة فى نفس الموضوع، ويتيح له فرصاً لتنمية خبرته بالطبيعة، وما يمكن أن تنطوى عليه من معان، إذا قلبنا مظاهرها العادية على وجوهها، وسمحنا لأنفسنا بتجاوز الظاهر إلى استكناه المعنى المخبوء فى طيات هذا الظاهر. وصحيح أن معلوماتنا عن البحر - مثلا - بعد قراءة قصيدة العقاد «على ساحل البحر» قد لا تختلف عن معلوماتنا عنه قبل قراءة هذه القصيدة، ولكن إحساسنا بالبحر بعد قراءتها يتغير، ويبدو فى ضوء جديد. وهذا التغير فى إحساسنا بالبحر يمكن أن ينسحب - إذا أحسنا استثماره - على مظاهر أخرى فى الطبيعة، وفيما نرى أو نتأمل عموماً، بحيث يمكن أن تتسع الدائرة لتشمل حياتنا كلها، وتصبح هذه الحياة موضوعاً لنظر أدق، وتأمل أعمق، ورؤية أوضح، وماذا يمكن أن يطلب من الشعر الجيد غير ذلك؟ لكأننا هنا أمام بحر غير الذى نعرف، بحر من صنع العقاد ذاته، يستغل فيه خبرة القارئ بالبحر العادى، ليقدم له «البحر» الفنى فى إطار مقبول. والهدف الأساسى من وراء ذلك أن نرى البحر الواقعى منذ الآن فى ضوء «البحر» الفنى. وهكذا يمكن أن تحدث فى الحياة والواقعية تحولات عميقة بفعل الفن. وقراءة بعد قراءة، وقصيدة بعد قصيدة، يمكن أن يحل البحر الفنى فى وجداننا محل البحر

المادى، بحيث يصبح الوجود الفنى للأشياء هو الوجود الحقيقى عند قراء الشعر، وبحيث تصبح الحياة طامحة أبداً إلى تجاوز ذلك الشىء المرئى المحدود الرتيب (الذى هو البحر المادى فى هذه الحالة) إلى ذلك الشىء المتجدد، اللانهائى، العميق الطبقات، العميق الإيحاءات، المتعدد المعانى (الذى هو البحر الفنى). وهكذا يمكن أن يطمح الإنسان - فى النهاية - إلى تطوير جوهر الواقع المادى عن طريق الفن، وذلك بدلا من الوقوع فى أسر هذا الواقع المادى، أو بدلا من الوقوع فى أسر ما هو أسوأ من ذلك، وهو جعل الفن مقصورا على تقديم هذا الواقع المادى.

وهذه هى الأبيات الأولى من قصيدة «على ساحل البحر»:

فى ساحل البحر لنا غربة ... عن عالم الرجس ودار الخراب
يشدو لنا الموج كما قد شدا ... من قبل أن تؤهل هذى الشعاب
مضطرب المتن وترتيله ... أخلد من متن الرواسى الصلاب
والبحر جبار على أنه ... قد يستر الجبار لين الإهاب
أهول من ليث على صيده ... والطفل فى جانبه لا يهاب
ما أجمل القوة لا تتقى ... صولتها هذى الصغار الطراب
فك قيود العمر سلطانه ... وراجع الشيب عليه الشباب
لعل ميلاداً لهم عنده ... أنساهم ميلادهم فى التراب
كأنما تعرى نفوس الورى ... فى الماء عن أجسادها والثياب
فمخلق العمر كموشيه ... ومالك الأرض كخاوى الوطاب (٨)

على هذا النحو يمكن أن تثير الطبيعة فى النفس مشاعر جمة، كما يمكن أن ترفد الذهن بأفكار عديدة. وواضح أن الطبيعة المادية لا تفعل ذلك من تلقاء نفسها، بل لابد أن يتاح لها الإنسان الشاعر المفكر. وبالمثل فإن قصيدة فى الطبيعة

يمكن أن تثير فى النفس مشاعر جمة، وترفد الذهن بأفكار عديدة؛ والقصيدة لا تفعل ذلك - بالطبع - من تلقاء نفسها، بل لابد أن تقلب على وجوهها، وتقرأ قراءة كاشفة لكل جوانبها.

وعناصر الطبيعة - صامتة أو ناطقة - ليس لها على هذا النحو خصائص ذاتية تعد من لوازمها، وإنما هى أشياء، أو أصوات، أو مرئيات، أو ما شئت. والإنسان هو الذى يعطيها دلالتها على التحقيق، فيوجدها، أو ينطقها، أو يبصرها، إيجاداً له معنى، وإنطاقاً له معنى، وإبصاراً رامزاً. وعند هذه النقطة يبدو وكأننا نعود من حيث بدأنا فنقول إن الوجود الحقيقى كائن فى داخل الإنسان - صانع الفن - وإذا أودعه الإنسان الفن صار هذا الوجود الحقيقى كائناً داخل الواقع المادى. وبالنظر إلى هذا لم يكن غناء الطير فى دار العقاد دليلا على حلول الربيع - بل إن العقاد فى واقع الحال لم يستمع أصلا لهذا الغناء - حتى جاءه الخبر اليقين بحلول الربيع من داخله حين أحب. وعندئذ - وعندئذ فحسب - استمع إلى هذا الغناء:

ملأت دارى القمارى غناء	ويحها؛ هل يكشف الطير الغطاء؟
عرفت عندى ربيعاً بعدما	رهبت من ظلمة الدار الشتاء
عرفتنى العام أم كانت هنا	كل عام تمنح الدار الولاء
لم أكن أحفلها حتى إذا	صدح الحب تسمعت الغناء[٩]

وتبلغ هذه الأسرار الطبيعية ذروتها حين يكون «الإنسان» هو العنصر الحاسم فى الكشف عنها، فالإنسان يخلق المعانى فى الأشياء لإنسان مثله، يخلقها المعشوق لعاشقته، ويخلقها الشاعر لقارئه، وإذن فكل شيء فى صمته يمكن أن يرى بلا معنى، وعلينا بخلق علاقات خاصة بنا، وبإيجاد ركائز ثابتة له - أن نوجد له معنى. وهكذا تتواصل الطبيعة والناس، وتكشف عن أبعادها المتدرجة التي ترسم - إذا استوعبت - إطارها. وغنى عن البيان أنها بدون هذا الإطار تبقى عارية عن

الكيان الضرورى اللازم لتصورها، فضلا عن فهمها وتوظيفها. ويأتى تدرج هذه الأبعاد من تدرج الإحساس بها تدرجًا متعدد المصادر، وبعض هذه المصادر حسى، وبعضها معنوى، وأعلاها جميعًا هو ذلك المصدر الحى النابض باللحم والدم الذى هو الإنسان. وهو مصدر يبلغ ذروة صلاحيته فى التبليغ إذا كان إنسانًا «معشوقًا». يقول العقاد فى مقطوعة بعنوان «جمال يتجدد»:

كلما قلت لى الربيع جميل	قلت حقًا، وزاد عندى جمالا
عجبًا لى بل العجيبة عندى	صور الكون كم يسعن كمالا
خلتنى قد وعيتهن عيانًا	وتتبعت من وعوها خيالا
شاعرا عاشقًا وقارئ كتب	قرأ الكتب دارسا فأطالا
فإذا نظرة بلحظك تبدى	صورًا ما طرقن عندى بالا
بعداد الأنوار فى أعين	الحب نعد الأكوان والأجيالا(١٠)

إن «الفعل الطبيعى» يتكامل مع «الفعل الإنسانى» فى رؤية العقاد الشعرية. بل إن الفعل الطبيعى لا يمكن أن يكون مؤثراً إلا من خلال الفعل الإنسانى. وعلى هذا الأساس تتحدد رؤية العقاد للكون من خلال إحساسه بالحب، ومعناه عنده. ومع أن طريقة أدائه «الذهنية» لا تفارقه هنا - كما لا تفارقه فى الغالبية العظمى من شعره - فإنها تبدو فى ضوء جديد حين تتدخل فى تكوينها عناصر فكرية وطبيعية وإنسانية خاصة تجعلها تكشف فى توازن - يصل حد التنسيق الموقع - عن خلاصة موقفيه من الوجود كله؛ وذلك فى ثنايا التعبير عن إحساسه «المتوازن المتضاد» حيال بعض المظاهر الأساسية فى الحياة. وفى هذا المزيج المتوازن تكشف لنا النفس الشاعرة عن إحساس بالتوافق يمتزج به إحساس بالتضاد، وعن إحساس بالجدب يمتزج به إحساس بالخصب، وهكذا. وعند هذا الحد يصبح الإحساس بالحب والإحساس بالحياة إحساساً واحداً. وهو إحساس لا يرى الشىء إلا من خلال رؤية نقيضه، وتلك هى قضية القضايا، فالأبيض ينبع من الأسود،

ولا يكتسب معناه إلا برؤيته على هذا النحو، وهكذا كل الأشياء والمعانى والأحاسيس، فلا متعة خارج نطاق الإحساس بالعذاب، ولا هدوء خارج نطاق الإحساس بالثورة، ولا أمان خارج نطاق الإحساس بالخوف. وحين يتسع مجال مثل هذه الرؤية ليشمل العالم كله نكون قد وضعنا أيدينا - فكرياً وفلسفياً وشعرياً - على العصب الأساس المنظم لحركة العالم - وحين يبنى ذلك بناء درامياً، ويشخص تشخيصاً مجازياً لغوياً، ويبث فى إيقاع شعرى متوازن، فإنه يكون البديل الفنى لحركة العالم الكلية.

وقصيدة القعاد «هذا هو الحب»؛ مثال يصح أن يؤخذ بعين الاعتبار فى هذا الصدد. وقد تخدعنا النظرة الأولى إلى هذه القصيدة فلا نرى فيها سوى مجرد كلام عن حب خاص كائن بين فردين، ولكن استمرار القراءة مرة بعد مرة، والانتقال بحيطة من البسيط إلى المركب فى التعامل مع الأشياء، كفيل بأن يجعلنا نتغلب على هذا الخداع. وإذا نجحنا فى ذلك بدا «فكر العقاد الشعرى» - إن صح التعبير - فى هذه القصيدة معبراً عن فلسفة خاصة فى رؤية الكون، وهى رؤية تشتمل على صياغة الإحساس بمظاهر الطبيعة ممزوجة بالإنسان - وهو أرقى مظهر من مظاهرها - والتعبير عن الحوار الأبدى الدائر بين الأشياء والمعانى من ناحية، والإحساس البشرى بها من ناحية أخرى، ثم تصوير التفاعل الحى بين ذلك كله وبين اللغة البشرية التى تعطى لهذا الحوار إطاره الملائم، وتضمن له حياة تحقق له وظيفة، فتصل الشاعر بقرائه، من كان منهم، ومن هو كائن، ومن سيكون. وكل ذلك يساعد على رؤية القصيدة وهى تنهض أمام أعيننا بناء كلا متكامل الأركان، متمتعاً بكل ما يمكن أن يتمتع به الكائن الحى من نفس، وروح، وحياة:

غريرة تسأل: ما الحب؟
بنيتى؛ هذا هو الحب؛

الحب أن أبصر ما لا يرى ... أو أغمض العين فلا أبصرا
وأن أسيغ الحق ما سرنى ... فإن أبى، فالكذب المفترى

الحب أن أسأل ما بالهم لم يعشقوا المنظر والمخبرا؟
ويسأل الخوان ما باله هام بها بهراً وما فكرا؟

الحب أن أفرق من نملة حيناً، وقد أصرع ليث الشرى
وأن أراني تارة مقبلا وخطوتي تمشي بي القهقرى
الحب كالخمر فإن قيل لي سكرت؟ هم القلب أن ينكرا
وكل عضو بعده قائل نعم، ولا أحفل أن أسكرا

الحب أن يفرق أعمارنا عهدان والعهد وثيق العرى
أحسبني الأكبر حتى إذا عانقني الفيتني الأصغرا

الحب أن نصعد فوق الذرا والحب أن نهبط تحت الثرى
والحب أن نؤثر لذاتنا وأن نرى الآمنا آثرا

الحب أن أجمع في لحظة جهنم الحمراء والكوثرا
وأنني أخطئ في لهفتي من منهما روى ومن سعرا

بنيتي هذا هو الحب
فهمته؟ كلا ولا عيب
مسألة أسهلها صعب
لا الناس تدريها ولا الكتب
حسبك منها لو شفت حسب
إشارة دق لها القلب (١١)

وثمة أسئلة قد تلح على ذهن قارئ شعر العقاد، وقد ألحت بالفعل على أذهان كثيرين مما كتبوا عن هذا الشعر، ومن هذه الأسئلة: هل شعر العقاد

«عقلى»؟ وهل هو جاف؟ وهل يصعب وصوله إلى نفوس القراء؟ وهل هو أشبه بالتقسيمات المنطقية منه بالبناء العاطفى الذى يصدر عن النفس ليحل فى النفس؟ وقد آثرنا أن تتأخر هذه الأسئلة لتسوى بعض إجابتها واضحة فى النماذج التى تقدمت من شعر العقاد.

وقد سبقت الإشارة إلى أن العقاد نفسه أجاب عن مثل هذه النقاط ضمناً (وبخاصة عندما دافع عما سماه الفكر فى الشعر، وعندما هاجم السرف العاطفى والتهالك فى التعبير عن عاطفة الحب). وحين تطرح هذه الأسئلة لابد أن يستقر قدر مسلم به من الأمور بين السائل والمجيب فيما يتصل بالمقصود من الشعر العقلى (وهل الشأن فى الشعر مثلا أن ينبع من منطقة لا سيطرة للعقل عليها؟) ولابد أن يتضح - على وجه الدقة - المقصود بمعنى الجفاف (وهل اتفق مثلا على أننا فى الشعر لابد أن نحس بلينه ورقة حواشيه؟). ولابد أن نحدد المقصود بعسر وصول الشعر إلى نفوس القراء (وهل قيل مثلا إن وصول الشعر إلى نفوس قرائه مسألة لا تصاحبها مشقة ينبغى للتغلب عليها بذل جهد من قبل هؤلاء القراء؟).

لقد تكفل تحليل بعض النماذج التى سبقت بإلقاء الضوء على نوع من التقسيم المنطقى الذى يلامس شعورنا، ونوع آخر لا يلامسها. ومن ناحية أخرى لابد أن يوجه النظر إلى أنه لا تضاد بين البناء المنطقى للأمور والبناء العاطفى لها - هذا إذا كنا لا نريد أن نبسط معنى المنطق والعاطفة تبسيطاً مخلا. لقد دافع العقاد عن شعره من هذه النواحى بأقوى مما يمكن أن يدافع به عنه أى إنسان آخر، ولكن الذى نود أن نضيفه هنا أن فكرة وجوب خلو الشعر من الفكر - أو كون الشعر تعبيراً تفرزه النفس الشاعرة كما يفرز الجلد العرق، أو كونه يرفض منهج المنطق بحكم طبعه، أو كونه ينبغى أن يترقرق دائماً كما يترقرق الماء، فكرة تتجاهل كثيرا من طبائع الأشياء، كما تتجاهل تطور معنى الفن عبر العصور. وهى لا

تخدم - بالتالى - قضايا الثراء الذهنى، أو النضج العاطفى، بل إنها - على العكس من ذلك - قد تخدم التكاسل فى تلقى الشعر، والاسترخاء المذموم فى قراءته. أضف إلى ذلك كله أن القول بتلقائية الشعر التى تجعله يفيض عن النفس كما يفيض الماء عن الإناء إذ يمتلىء به أمر لم يقل به أقوى صوت يربط الشعر بالإحساس الشخصى وهو صوت الرومانتيكيين.

إننا حين نواجه شعر العقاد نواجه نوعاً من الشعر فيه من وعورة الجبال، ولكن وعورة الجبال شيء، وإنكار قيمة هذه الوعورة شيء آخر. على أنه حين تخف حدة هذه الوعورة فى شعر العقاد فإننا نستمع فيه آنا إلى مقابلات منطقية عارية، وآنا إلى شجن غامر، يغطى - فيما يغطى - على العناصر الذهنية، ولكنه لا يخفيها تماماً، بل يدفع بها إلى مرتبة لا يمكن الوعى الكامل بها إلا بعد استيعاب الفيض العاطفى الزاخر فى هذا الشعر.

ولعل النموذج الشعرى الأول الذى يرد على الذهن حين نتحدث عن المد العاطفى الزاخر، والرؤية الشعرية العاطفية لدى العقاد، هو قصيدته فى رثاء مى زيادة. وينبغى أن نقول: إنه - حتى فى هذه القصيدة - لم يستغرق هذا المد العاطفى سوى بضعة مقاطع من هذه القصيدة (لم تتجاوز الأربعة من مجموعة مقاطعها وهى ثمانية عشر مقطعاً) وإن هذه المقاطع حافلة بالمعجم الشعرى التقليدى، ثم عاد التقابل الفكرى وهو الطابع الغالب على شعر العقاد يطغى على رؤيته ويستمر إلى آخر القصيدة.

وقد يقال فى سبب هذا الفيض العاطفى أننا - نحن القراء - لا نستطيع أن نتخلص فى هذه القصيدة من أسر الإحساس الخاص بمأساة مى زيادة نفسها، وقد يقال ما هو أقل خطراً من ذلك وهو أن العلاقة الخاصة بين مى والعقاد هى التى صنعت ذلك الدفء الخاص الذى نحس به فى هذه القصيدة (أو بالأحرى فى بعض مقاطعها كما سلف). وأيا ما كان الأمر فإن هذه القصيدة تقف شاهداً على

ما تقدم من أن الحس العاطفى يدافع الحس الفكرى قليـلا فى شعر العقاد، ويأخذ منه الصـدارة فى أحـيان نادرة. وهذه هى المقـاطع الأربعـة الأولى فى القـصيـدة (وعنوان القصيدة كلها. آه من التراب):

أين فـى المحـــفل مى يـا صـــحـــاب
عـــــودتنـا ها هنـا فـــــصل الخـطاب
عـــرشـــهـــا المنبـــر مـــرفـــوع الجناب
مـســتـجـيب حين يـدعى مـســتـجـاب
أين فـى المحـــفل مى يـا صـــحـــاب

ســـائلوا الـنخـــبـــة من رهط الـندى
أيـن مى؟ هـل علـمـــــتـم أين مـى؟
الحـــديث الحـلو واللـحن الـشـــجى
والجـــبين الحـــر والوجـــه السـنى
أين ولـى كـــوكـــبـــاه؟ أين غـــاب؟

أسـف الـفـــن عـلـى تـلـك الـفـنـون
حـــصـــدتهـــا وهى خـــضـــراء الـسنون
كل مـــا ضـــمـــتـــه مـنهن المنون
غـــصص مـــا هان منهـــا لا يهـــون
وجـــراحــــات ويأس وعـــــذاب

شـــيـم غـــر رضـــيـــات عـــذاب
وحـــجـى ينفـــذ بالرأى الـصـــواب

وذكــــاء ألمعى كــــالشــــهــــاب
وجــــمــــال قــــدسـى لا يعــــاب
كـل هــذا فـى الـتــــــــراب
آه مـن هــذا الـتــــــــراب [١٢]

بقيت نقطة لا تكتمل صورة شعر العقاد - فى نظرنا - دون الكلام فيها، وهى خاصة بفكرته التى عبر عنها بديوانه «عابر سبيل». ومن المفيد - بداية - أن نقرر أن ديوان «عابر سبيل» صدر سنة ١٩٣٧، أى أنه ليس آخر ديوان صدر للعقاد، وأن العقاد لم يتابع فكرة «عابر سبيل» فيما صدر بعده من دواوين، كما أن ديوان «عابر سبيل» ذاته يضم قصائد عدة لا تنتمى إلى فكرته الأساسية.

وفكرة الديوان مشروحة - من الناحية النظرية - أوضح شرح فى المقدمة القوية التى قدم بها العقاد لهذا الديوان. وقد أشار فى بدايتها إلى اختلاف الظلال العاطفية للعبارة اللغوية الواحدة حسب الموقف الذى تقال فيه، وإلى أن إحساسنا بالشىء هو الذى يخلق فيه معناه، ويحدد هذا المعنى. وليست عظمة الشعر مبنية على أهمية الموضوع الذى يعبر عنه - من ظواهر الكون العظيمة أو الأحداث الجسام - بل إن أهمية الموضوع ذاتها تتقرر على قدر إحساسنا به.

ويتابع العقاد شرح فكرته على النحو التالى:

وعلى هذا الوجه يرى «عابر سبيل» شعراً فى كل مكان إذا أراد: يراه فى البيت الذى يسكنه، وفى الطريق الذى يعبره كل يوم، وفى الدكاكين المعروضة، وفى السيارة التى تحسب من أدوات المعيشة اليومية ولا تحسب من دواعى الفن والتخيل، لأنها كلها تمتزج بالحياة الإنسانية، وكل ما يتمزج بالحياة الإنسانية فهو ممتزج بالشعور، صالح للتعبير، واجد عند التعبير عنه صدى مجيباً فى خواطر الناس.

وينتهى من ذلك إلى دعوة صريحة إلى اتخاذ موضوعات الحياة العادية مجالا أثيراً للشعر، وذلك عن طريق الاهتمام بالأشياء العادية، وخلق أهمية لها عن طريق تكثيف الإحساس بها:

«فإن كنا لا نصدق بواق الواق فلنصدق بالبيوت، وإن كنا لا نصدق بالأبطال فلنصدق بالرجال، وإن كنا لا نصدق بالحب النادر فلنصدق بالحب الشائع، وإن كنا لا نحلم فلنشعر، أو كنا لا نجعل الحلم واقعاً فلنجعل الواقع حلماً».

«تلك رسالة هذا الديوان الجديد» «عابر سبيل» وهو اسم يدل على مرماه. ولست أقول إنه أدى هذه الرسالة، ولكنى أرجو أن يقنع القراء بأنها رسالة قابلة للأداء».

والآن، أين يمكن أن نتلمس جذور هذه الدعوة إلى جعل أحداث الحياة اليومية موضوعاً مناسباً للشعر؟ يرى الدكتور مندور أن العقاد كان ينظر فى دعواه إلى نوع من شعر ابن الرومى الذى يصف فيه عمل صانع الرقاق فى أبياته المشهورة:

ما أنس لا أنس خبازاً مررت به	يدحو الرقاقة وشك اللمح بالبصر
ما بين رؤيتها فى كفه كرة	وبين رؤيتها قوراء كالقمر
إلا بمقدار ما تنداح دائرة	فى لجة الماء يلقى فيه بالحجر [١٣]

ولكن يبدو لنا أن المسألة أعقد من هذا قليلا، وأن العقاد كان ينظر فى دعوته الطريفة تلك إلى دعوة شبيهة بها من بعض النواحى قام بها الشاعر الإنجليزى الرومانتيكى ورد زورث فى منعطف القرن التاسع عشر، ففى سنة ١٨٠٠ نشر ورد زورث ديوناً سماه «قصائد قصصية غنائية» أداره حول أحداث من الحياة العادية، ووضعه فى لغة حية دافئة عادية شبيهة باللغة التى يستخدمها الناس فى حياتهم اليومية، وقدم له بمقدمة - دخلت تاريخ النقد الأدبى من بابه الواسع

- شرح فيها فكرة الديوان، ودعا لالتصاق الشعر بحياة الناس السذج العاديين موضوعاً ولغة، والابتعاد عن الموضوعات التقليدية المتحجرة، والقوالب اللغوية المحفوظة.

ولسنا فى مقام تفصيل القول فى هذه الدعوة، كما أننا لسنا فى مقام توضيح أثرها على تاريخ نقد الشعر كله،وما أحدثته من ردود أفعال بعيدة المدى، بدأت بالتفنيد الواسع الذى قام به الشاعر الناقد كوليردج صديق ورد زورث، وأحد الذين يكونون عمد الرومانتيكية الإنجليزية معه.

وغنى عن الإيضاح أن العقاد كان ينحو فى مجمل حياته الأدبية نحو الرومانتيكيين الإنجليز، وليس اعترافه الذى سجله فى كتابه «شعراء مصر وبيئاتهم فى الجيل الماضى» بأقوى دليل على هذا المنحى، فلعل فى نقده وشعره على السواء يكمن أوضح دليل على ذلك (هذا بغض النظر - بالطبع - عن درجة النجاح التى حققها فى هذا المجال). فحين يدعو العقاد دعوة مثل هذه، ويعرضها فى شقين أحدهما نظرى، هو المقدمة التى سبق الاقتباس منها، والآخر عملى يمثله جزء من قصائد الديوان - صنيع ورد زورث - فإن الأقرب إلى الاحتمال أن يكون فى ذلك متأثراً بهذا الإمام الرومانتيكى، لا بمقطوعات شعرية مبعثرة هنا وهناك لابن الرومى أو غيره.

ويلاحظ أن العقاد أبدى فى «عابر سبيل» حماسة غامرة للموضوعات العادية فى الشعر، كما اتضح من العبارات التى اقتبست من مقدمة «عابر سبيل»، ولكنه لم يطرق ناحية اللغة الشعرية التى يريد أن يعبر بها عن تلك الموضوعات على الإطلاق. وعلى حين غامر ورد زورث فى الناحيتين بقيت لغة العقاد فى قصائد «عابر سبيل» شبيهة بلغته فى بقية شعره، كما بقيت الأوزان خاضعة لبحور الشعر المعروفة فلم تدخل عليها تجارب جديدة تذكر.

ويمكن أن يتضح من العناوين التالية لبعض القصائد نوع «الموضوعات العادية» التى يريد العقاد أن يقدمها شعراً:

«بيت يتكلم» - «أمام قفص الجيبون فى حديقة الحيوان» - «عتب من الجيبون» - «قرش معقول» - «وجهات الدكاكين» - «أصداء الشارع» - «عصر السرعة» - «عسكرى المرور» - «الفنادق» - «بعد صلاة الجمعة» - «قطار عابر» - «صورة الحى فى الأذن» - «المصرف، البنك» - «كواء الثياب ليلة الأحد» - «سلع الدكاكين يوم البطالة» - «الطريق فى الصباح»... إلخ.

ولكن نماذج من هذه القصائد هى التى توضح رؤية العقاد الشعرية لهذه الموضوعات، ونهجه فى التناول الشعرى، ففى قصيدة «وجهات الدكاكين» يبدو الموضوع لأول وهلة من موضوعات «حياة كل يوم»، ولكن تناول العقاد لا يتخلى عن طريقته المعهودة فى النظر وراء فكرة ذهنية مجملة خلف مظهر الأشياء، ومغزى فلسفى عام يلخص آخر الأمر، فالمعنى المأساوى الكامن وراء تألق «وجهات الدكاكين»، ثم انسحاب ذلك على رؤية الحياة كلها، هو ما نراه فى هذه القصيدة (وليلاحظ أن لغتها لا تفترق كثيراًعن لغة غيرها فى بقية دواوين العقاد):

هذى المطاف صففت عجبا ... فانظر وراء ستارها عجبا
كم منظر تجلوه مبتعدا ... أو منظر تجلوه مقتربا
إن الدكاكين التى عرضت ... تلك المطارف تعرض النوبا
تحكى الفواجع كلهن لنا ... صدقاً ولا تحكى لنا كذبا
انظر إلى النساج منحنيا ... يطوى بياض نهاره دأبا
وانظر إلى السمسار مقتصدا ... أو طامعاً فى الربح مغتصبا
وانظر إلى التجار ما عرفوا ... غير النضار وعده تعبا
وانظرتر الشارين قد سمحوا ... بالمال يقطر من دم صببا
وانظر تر الحسناء لابسة ... لم تلتمس غير الهوى أربا
لو تعرف الحسناء ما صنعت ... شقت جيوب ردائها رهبا

هذا زمان العرض فانتظروا ... عرضاً يرينا الويل والحربا

فالويل للعين التى امتلأت ... والويل للقلب الذى نضبا (١٤)

ومقطوعة «أصداء الشارع» تحاول نقل «صورة صوتية» لما يدور فيه، وهى تستعين على ذلك بالإيقاع الموسيقى الشعرى السريع، وبحشد المرائى وتتابعها دون ترتيب خاص، ولكنها لا تترك التصوير الشعرى يؤدى دوره حتى النهاية، ولا تترك «صوت الشارع» يصل إلى النفس بذاته، فسرعان ما يعمل ذهن العقاد النشط فى الاستنتاج، فيتدخل واضعاً على نحو مباشر، المغزى الفلسفى للأمور، ويقدمه فى نهاية المقطوعة على نحو صريح لا شبهة فيه:

بنو جرجا ينادون ... على تفاح أمريكا

وإسرائيل لا يألـ ... ـوك تعريباً وتتريكا

وبتراكى إلى الجود ... على الإسلام يدعوكا

وفى كفيه أوراق ... بكسب المال تغريكا

وأقزام من اليابا ... ن بالفصحى تحييكا

وإن لا تكن الفصحى ... فبالإيماء تغنيكا

قريب كلها الدنيا ... كرجع الصوت من فيكا

دعا الداعى فلبوه ... طغاة وصعاليكا

إذا ناديت يا دينار ... من ذا لا يلبيكا

فما فى الناس ها ذاك ... ولا فى الأرض هاتيك (١٥)

أما مقطوعة «عسكرى المرور» فهى لقطة من وسط الطريق حقاً، غير أن العقاد أنهاها - من هذه الوجهة - فى منتصفها؛ فبعد ثلاثة أبيات من ستة (هى عدد أبيات المقطوعة) ترك عسكرى المرور، ومال إلى نفسه، بل إلى داخل نفسه إن أردنا الدقة، يلتمس فيها البعد الذهنى للظاهرة. وقد استغرق ذلك بيتين اثنين خرج بعدهما بالمغزى الفلسفى الذى نراه واضحاً فأودعه البيت الأخير. وهكذا لم ينس منهجه الشعرى الذى أشير إليه أكثر من مرة فى الصفحات السابقة:

مـــتـــحكـم فى الراكـــبـــيــــ ـــن ومــــــا له أبـدأ ركــــوبـه
لـهـم المـثـــــوبـة مـن بـنـا نك حـين تأمــــر والـعــــقـــوبة
مـــــرمــــا بـدا لك فـى الطـريـ ق ورض على مـــــهل شــعــــوبه
أنـا ثـــائـر أبـدأ ومـــــــــا فى ثـورتى أبـدأ صــــعـــــوبه
أنـا راكـب رجـلـى فـــــــلا أمــــر عـلى ولا ضـــريـبـــه
وكــــــذاك راكـب رأســــــه فى هذه الدنـيـا العــجـيـبــة [١٦]

الهوامش

(١) «ديوان العقاد» (مطبعة وحدة الصيانة والإنتاج بأسوان) ص٢٠.
(٢) ديوان يقظة الصباح (ضمن ديوان العقاد) ص٧٣.
(٣) الشوقيات (الجزء الأول) المكتبة التجارية الكبرى بالقاهرة ص١٥٠.
(٤) ديوان «بعد الأعاصير» (خمسة دواوين للعقاد) الهيئة المصرية العامة للكتاب - ص٢٠٥.
(٥) ديوان «وحى الأربعين» (خمسة دواوين للعقاد) ص٣٠٦.
(٦) ديوان «بعد الأعاصير» (خمسة دواوين للعقاد) ص٢٢٠.
(٧) ديوان «يقظة الصباح» (ضمن «ديوان العقاد») ص١٢١.
(٩) ديوان «هدية الكروان» (خمسة دواوين للعقاد) ص ٢١.
(١٠) الديوان السابق ص٢٧.
(١١) ديوان «أعاصير مغرب» (خمسة دواوين للعقاد) ص١٠٦.
(١٢) الديوان السابق ص١٥٢.
(١٣) محمد مندور: «الشعر المصرى بعد شوقى» (مطبعة نهضة مصر) ص٧٣ - ٧٤.
(١٤) ديوان «عابر سبيل» (خمسة دواوين للعقاد) ص٣٩٠.
(١٥) الديوان السابق ص٣٩١.
(١٦) الديوان السابق ص٣٩٢.

لغة الشعر المعاصر:

نموذج تطبيقى

لغة الشعر المعاصر[1]

نموذج تطبيقى

- ١ -

من الأمور المستقرة فى بعض الأذهان - والتى تحتاج إلى مراجعة - أن اللغة وسيلة لغاية ما. وتصبح هذه المسألة مقلقة للناقد الأدبى حين تتجاوز حدود الذهن العادى، وتطفو فى أذهان بعض دارسى الأدب، فيترتب عليها من التقسيمات الغريبة ما يترتب، من مثل «اللفظ والمعنى»، و«الشكل والمضمون»، و«القالب والمحتوى»، وما إلى ذلك. ويصرف هذا دارسى الأدب عن جوهر مهمته، وهو تفسير العمل الأدبى، والكشف عن قيمته، وذلك لأن هذا الدارس حين يجعل نقطة انطلاقه مثل هذه الأمور ينقاد فى طريق بعيدة عن الطريق السوية، ويستنفد الوقت فى مصارعة قضايا وهمية، غافلا - بالطبع - عن القضايا التي ينبغى أن يدخر لها كل جهده. على أن الأمر الأكثر خطورة - حتى من بذل الجهد فيما لا يفيد - هو أن نتيجة مثل هذا النوع من الدرس الأدبى - الذى ينطلق من منطلق مخطئ - لا تقتصر على صاحبها، وإنما تتجاوزه إلى غيره من الدارسين، وطلاب الأدب؛ فيتعمق النموذج غير المفيد، ومع تراكم المحاولات، لاستسهال هذا الطريق، نجد أنفسنا - فى نهاية المطاف، وكما هى الحال - أمام ركام من الدراسات، لا تسهم فى نهضة الأدب العربى وازدهاره، بل تتسبب - على العكس من ذلك - فى وعورة الطريق نحو هذا الازدهار، وتشكل سبباً من أسباب الركود، ومظهراً من مظاهره.

---

(١) نشر فى مجلة فصول - العدد الرابع - يوليو ١٩٨١.

إن التفكيــر فى اللغة على أنها وسـيلة لأداء المعانى أمر منقـوض حتى فيـما يتصل بالنثر الأدبى [1]، وأما فى الشعر فاللغـة - على وجه اليقين - ليست وسيلة لأداء شيء ما بمقدار ماهى غاية فى حد ذاتها [2]. والشاعر يبحث عن المعنى، ويعثر عليه، ويبنيه بناء شعريا من خلال اللغة، وفى أثناء صـراعه معها، وليس ثمة معان شعرية كامنة خـارج التركيب اللغوى للشعر، كمـا أنه ليس ثمة معنى يتكامل دون بحث باللغة، ودون إعـادة تشكيل العلاقات اللغـوية - الموجودة والمبتـدعة - فى نسق خاص، أو هيئة خاصة. ولا أعنى بهذا أن كل قـصيدة جيدة تقدم اللغة على نحو جديد مطلق، وإنما أعنى أن كل قصيدة جيدة تقدم اللغة فى سياق خاص بها، ويصدق هذا على الكلمات [3]، كما يصدق على العبارات، والتراكيب، والرموز، والصور، وما إلى ذلك.

وإذن فنحن إذ نواجه القـصيدة نواجه لغـة معينة، وهذه اللغة مليـئة بالمعنى بطبيـعة الحال، ولكن علاقـتها بمعناها ليست عـلاقة الإناء بما فيه، وإنما هـى علاقة الشيء بذاته - إن صح التعبير - أى أن اللغة فى الشعر هى المعنى ذاته؛ وذلك أن هذا الذى نسمـيه معـنى لا يمكن التفكير فـيه على الإطلاق إلا من خـلال فحص تطور البناء اللغوى فى القصيدة، ومن العـبث الإصرار على الحصول عليه بمعزل؛ إنه يشبـه عروق الذهب فى المنجم، وعنصرى الأكـسوجين والأيدروجين فى الماء، وكما أنه لا يمكن الحـصول على الذهب إلا بفك النظام القائم للتـربة، والحصول على عنصـرى الماء إلا بالتـخلى جملة عن هـذا الكائن الماثل - الذى هو الماء - لا يمكن الحصول على المعنى منعزلا فى القصيدة إلا إذا ضحينا بالقصيدة ذاتها.

ومـعنى هذا كله أننا لا نواجه في الـشعـر «مضـمونا» يمكن أن نفـصله عن «شكله». كما أننا لا نواجه «مضموناً» لا يمكن أن نفصله عن «شكله»، بل نواجه - علي التـحقيق - بناء لـغوياً، يتشكـل بالتدريج، وينمـو - حتى يكتـمل - أمام أعيننا، وهو - إذ يتـشكل، وينمو، ويكتمل - يكشف لـنا - بنسجه هو، وبسيـاقه

هو، لا بأية اعتبارات من خارجه - عن معناه؛ ذلك المعنى الفريد الذى لا يمكن أن يكون قد تحقق من قبل فى شعر آخر (وإن بدا - على السطح - أن ثمة معانى تتشابه فى الشعر الجيد هنا وهناك).

حقاً إن القصيدة الجيدة تكشف خلال الرحلة التى يقطعها معها القارئ الناقد عن قيم روحية وذهنية بعيدة المدى، ولكن هذه القيم جميعاً تتولد من لغة القصيدة. والقارئ الذى يستنتج من الشعر شيئاً لا تنشئه لغة هذا الشعر لا يقرأ الشعر، وإنما يقرأ أفكاره الخاصة.

وقد يقال إن هذا النهج فى قراءة الشعر لا يسعفنا فى كل الأحوال، وإن ثمة شعراً جيداً يند عنه، ولا يأتى فيه هذا النوع من التناول بنتائج ذات فائدة مؤكدة. وقد عرض وليم امبسون لهذه النقطة، وعلق عليها قائلا: إن موقف الناقد الأدبى الذى يستخدم نهج التحليل اللغوى فى الشعر كموقف العالم الذى يريد تطبيق مبدأ «الحتمية» على العالم؛ فقد لا يكون مثل هذا النهج قابلا للتطبيق فى كل جانب، وقد يكون قابلا للتطبيق، ولكنه لا يفسر كل الظواهر، ومع ذلك فعلى مثل هذا الناقد أن يفترض حين يتناول عملا ما أن هذا النهج قابل للتطبيق على هذا العمل بعينه، كما أن عليه أن يشرح ما يحاول فعله شرحاً وافياً [٤].

تلك ملاحظات يسيرة فى النهج اللغوى، وأحسب أنها لا تثير خلافاً كبيراً، ولكن النتائج التى يمكن أن تترتب على الموافقة عليها، وعلى تطبيقها فى قراءة الشعر، أوسع، وأشد تعقيداً مما قد توحى به هذه الملاحظات لأول وهلة. من هذه النتائج، مثلا: ضرورة النظر إلى القصيدة على أنها مغامرة فى مجال التعبير باللغة، وواجب الناقد أن يصف هذه المغامرة وصفا مستقصيا، ويحدد معالمها، ويلقى الضوء على سماتها وخصائصها. كما أن واجبه أن يكشف فى جلاء عن معانى هذه المغامرة، الكائنة والمحتملة. ومن هذه النتائج ضرورة أن يستقر فى النفوس أن الشاعر لا يمتلك رصيدا - ثابتاً أو غير ثابت - من التجارب المعدة التى

تحملها لغته إلى الآخرين، وإنما يمتلك طاقة خاصة فى استخدام اللغة، تجعله قادراً دائماً على رؤية علاقاتها فى ضوء جديد. وهو إذ يستخدم اللغة على هذا النحو يكشف لقراء شعره - على اختلاف ازمنتهم وأمكنتهم - عن نظم شعرية - روحية ومعنوية - لم تجلب إلى دائرة وعيهم من قبل. ولا يعنى هذا أن هذه النظم لم تكن موجودة فى تراثهم، أو فى الحياة من حولهم، وإنما معناه أن هذه النظم لم تأخذ من قبل طريقها إليهم بأبنيتها اللغوية تلك، وبذات العلاقات التى هى عليها، فى هذه القصيدة أو تلك، من شعر هذا الشاعر أو غيره.

إن القصيدة موضوع لغوى من نوع خاص، واللغة توظف فيها على نحو متميز. ولكى نضع أيدينا على هذا التميز علينا أن نولى اهتماماً خاصاً للوحدة اللغوية للعمل الشعرى؛ من المعجم الشعرى، والتركيب، والنمو ، والمجاز، والتكثيف، والتصوير، وما إلى ذلك (٥)، وفى سبيل أداء هذه المهمة لابد أن تقرأ القصيدة قراءة كاشفة؛ ترصد فيها المعالم اللغوية، وتوصف هذه المعالم، وتحدد العلاقات، وكيف تعمل داخل الشعر، ويبحث من خلال كل ذلك - ومن خلال غيره من ضروب التحليل اللغوى - عن المعنى الشعرى للقصيدة. وإذ تغطى القراءة مساحة واسعة فى مجال التحليل اللغوى، وتستخرج الاحتمالات المتعددة للبنية الشعرية، تكون قد كشفت - في الوقت ذاته - عن قيمة القصيدة؛ ذلك لأن الشعر الجيد يكشف عن ذات نفسه على قدر ما يعطيه الناقد من الفحص المتسقصى، ومن تقليب الأمور فيه على وجوهها.

وثمة أمور تجب مراعاتها كى يحقق هذا النهج من النظر فى الشعر معناه وغايته. ويهمنى هنا أن أشير إلى أمرين من هذه الأمور: الأمر الأول أنه لابد أن يؤخذ للتحليل قصيدة كاملة؛ فالأبيات المفردة، وحتى الأجزاء والمقاطع مهما طالت، لا تفى بالغرض أبداً، ذلك لأن لب هذا المنهج من القراءة هو الكشف عن الطريقة التى يتوصل بها إلى بناء كيان شعرى كل، ونحن إذا اقتصرنا على جزء أو

أجزاء من هذاالكل (الذى هو القصيدة) فقد هذا النهج معناه، وضاعت خيوطه - بالقطع - من أيدينا [٦]. والأمر الثانى أنه لا ينبغى أن يفقد كل من الناقد وقارئه الصبر أبداً؛ فالناقد ينبغى أن يطيل الوقوف عند القصيدة، ويحاول أن يستخرج منها أكبر قدر مما يمكن أن تعطيه، والقارئ ينبغى ألا يمل صحبة الناقد وما يعرضه عليه من ظواهر واحتمالات، كما أنه ينبغى ألا يستحثه إلى مغادرة «الحيثيات»، والقفز إلى «الأحكام» [٧]. والمهم فى هذا كله أن الناقد والقارئ يجب أن يكونا داخل النص، وأن الحديث كله يجب أن يكون «فى القصيدة» لا «عن القصيدة». ومن شأن ذلك أن يخلق مثلثا متساوى «الأضلاع»، ومتوازناً، من: القصيدة، والناقد، والقارئ.

وليس معنى هذا أبداً أن يوافق القارئ دائماً على كل ما يقدمه الناقد من ضروب التحليل، ووجهات النظر،وألوان الاستنتاج. وإنما معناه أن يكون الناقد دائماً واضحاً،وصريحاً، وأميناً، وأن يكون القارئ مكترثاً، ومتفهماً. وقد يحس القارئ أن الناقد يواجهه بما لم يخطر له من قبل على بال، وعليه - فى هذه الحالة - ألا يأخذ كلامه مأخذ التسليم المطلق، ولكن من واجبه أيضاً - بل من حق الناقد عليه،ومن حقه على نفسه - ألا يرفضه لأول وهلة. والموقف اللائق بكليهما وبالنص - فى هذه الحالة - أن يعود القارئ إلى النص من جديد فى ضوء ما قدمه الناقد من نظر، فإن وجده مقنعاً قبله، وإن لم يجده مقنعاً فعليه - قبل أن يطرحه بشكل نهائى - أن يسأل نفسه هذا السؤال: هل التمس الناقد لنظره هذا أمارات ودلائل من النص ذاته، أو تعسف تعسفاً كليا - أوجزئيا - فى النظر أو الاستنتاج؟ وفى ضوء الإجابة المتأنية الأمينة، التى يجدها القارئ فى نفسه، تتحدد قيمة عمل الناقد، حتى ولو لم يبد مقنعاً تماماً للقارئ. وفى هذه الحالة ينبغى ألا يطرح، بل يبقى ضرباً من ضروب النظر، قد يجد فيه قارئ آخر - الآن أو فى المستقبل، وهنا أو هناك - ما يبتغيه. وإنى لأذهب إلى أبعد مما قدمت فأقول إن القارئ قد

يجد نفسه فى خلاف واسع جداً مع الناقد - فى جانبى التفسير والتقويم - ومع ذلك ينبغى عليه ألا يرفضه. وما الذى يفيده رفض الفكر المخالف سوى التمكين للرأى الواحد؟ إن النهضة الأدبية محتاجة إلى الاستماع إلى كل الأصوات، ومن الواجب عدم طغيان صوت أدبى على صوت أدبى آخر. وقد لا تتضح قيمة الأشياء من فورها، وبذا يكون من الخير الاقتصار على محاولة استيعابها، وتأجيل الحكم على قيمتها.

لقد جرب الدارسون كثيراً من مناهج التناول الأدبى، وكتبوا فيها صفحات تجل عن الحصر؛ تناولوا العوامل المؤثرة فى الأدب، من سياسية، واجتماعية، واقتصادية، وتناولوا موضوع «القضايا»، و«الاتجاهات»، و«المدارس»، و«التيارات»، وبقيت العلة ماثلة للعيان؛ وذلك فى انصراف الناس عن القراءة الأدبية، وعدم القدرة على تقدير الأدب حق قدره، وإعطائه الدور اللائق به فى توجيه حركة الحياة. وكان واحداً على الأقل من أسباب انصراف الناس عن الأدب أن الدارسين تحدثوا إليهم كثيراً «عن الأدب»، وتحدثوا إليهم قليلا «فى الأدب»، وحتى حين تحدثوا إليهم «فى الأدب» كانت جهودهم تتبعثر فى نواح غير مفيدة (ولن أزيد فى هذه النقطة على ما قدمته فى مفتتح هذا الكلام) فهل آن الأوان لتوحيد القوى النقدية، والاتجاه بها إلى فحص أكبر قدر من النصوص على أساس متفق على جدواه - فى المرحلة الراهنة على الأقل - والخروج بعدد وافر من «وجهات النظر النصية»؟ إننى - من جانبى - أومن إيمانًا لا يتطرق إليه الشك بضرورة القيام بمثل هذه المهمة، وأعتقد أن وجه حياتنا الأدبية سيختلف عندئذ - وإلى الأفضل - عما هو عليه الآن.

كانت مرحلة اختيار القصيدة التى أجعلها مادة لعملى هنا غاية فى الصعوبة، وكان إصرراى على اختيار نص شعرى مفرد سبباً من أسباب هذه الصعوبة. لقد أردت أن أتيح لنفسى بذلك فرصة «النظر الرأسى»، والبعد ما أمكن عن «النظر الأفقى» ومن حق القارئ على أن أضع أمامه مجموعة من الاعتبارات التى

صاحبت اختيارى لقصيدة «أروع من عينيك . . لا» لفاروق شوشة [٨]، وجعلها موضوعاً للتناول:

أولا: ليست كل قصائد الشعر العربى المعاصر صالحة - عندى - لاتخاذها نماذج يطبق عليها النهج الذى تحدثت عنه، فكثير من هذه القصائد يعلن بنفسه - بعد قراءة واحدة، أو قراءتين اثنتين - عن أنه أدنى من أن يحقق نتائج يعتد بها فى القراءة النقدية. وأرى أن الناقد الذى يدرك مهمته - وهى حمل صورة مؤثرة من أدب عصره إلى العصور اللاحقة - ينبغى ألا يتردد فى طرح مثل هذه النماذج التى لا تستجيب للتحليل، ومن ثم لا تقوم بدور ذى بال فى تنشيط الخيال، أو إرهاف الحاسة اللغوية، أو الوقوف على دور الصياغة فى تكوين معمار متوازن هو الشعر[٩].

وثانيا: يحفل الشعر العربى المعاصر - وهذا واضح وطبيعى - بعدد لا يكاد يحصى من القصائد الملائمة لأن تكون مادة يطبق عليها هذا النهج من القراءة، وكل هذه القصائد صالح - من حيث المبدأ - لأن يكون مادة للتناول.

ثالثاً: لا يعنى اختيار قصيدة من هذا المستوى فضلها على غيرها من النماذج الصالحة الأخرى، سواء أكانت هذه النماذج الأخرى لذات الشاعر، أم لشاعر آخر (والحق أن مسألة «الأفضلية» هذه لا تشغلنى فى هذه المرحلة على الإطلاق) وإنما يعنى - فحسب - أنها مادة شعرية رجح - بعد قراءتها عدداً من المرات - أنها وافية بالغرض المحدد الذى يمكن أن تختار من أجله.

رابعاً: كنت على استعداد كامل للتخلى عن المحاولة برمتها متى تبين لى - فى أية مرحلة من مراحل العمل - أن المادة لم تعد صالحة للتطبيق. وغنى عن البيان أن الفيصل فى هذه النقطة هو وجود الافتعال والقسر - أو عدم وجودهما - فى التحليل الشعرى، فإذا خلا العمل النقدى منهما دل ذلك على أن قاعدة الاختيار كانت صحيحة.

وقد تناولت القصيدة المشار إليها فى ضوء ما قدمت، وأعتقد أنها حققت غرضى الذى توخيته، وواضح أننى لم أتخل عنها، وذلك لأنها لم تتخل عنى. وكان شغلى الأول تقديم وصف مستقص للعناصر الأساسية لهذه القصيدة، والكشف عن الطريقة التى بنيت بها، والوصول إلى معانيها، وإشاراتها، من خلال بنيتها. ولم أصدر عليها أحكاماً، وإنما اتضحت قيمتها بقدر استجابتها - أو عدم استجابتها - لعوامل التطور والنمو التى اختارتها هى لنفسها. وكان قريباً من ذهنى - وأنا أعمل - كلام لكلينث بروكس، أجمله فيما يلى:

«إن شغل الناقد الأساسى يتصل بمشكلة الوحدة، ونوع التكامل الذى يشكله العمل الأدبى، أو يخفق فى تشكيله، والصلة الكائنة بين الأجزاء المختلفة للعمل، ودورها فى بناء هذا التكامل. إن العلاقات المتصلة بالصياغة فى العمل الأدبى قد تتضمن العلاقات المنطقية، ولكنها تتجاوزها على سبيل القطع، وإنه لا يمكن فى العمل الناجح فصل الصياغة عن المضمون، وإن الصياغة هى المعنى، وإن الأدب فى صورته النهائية مجازى ورمزى، وإن السيطرة على ماهو «عام» و «عالمى» لا تتحقق عن طريق «التجريد»، وإنما تتحقق عن طريق «المحسوس»، و«الخاص»[١٠].

- ٢ -

أروع من عينيك . . لا

النجمتان . . تهديان خطوى الأمين

منارتان . . تثقبان ظلمة السنين

لأهتدى إليك . .

وألمس الأمان فى يديك

وأعبر المدى الحزين . .

أروع من عينيك . . لا
سفينتى إلى مرافئ القمر
وديعتى . .
وزادى الكبير . . والسفر
على شعاع مقلتيك
يا بسمة مهاجرة
من عالم الأثير والصفاء
من روضة العبير والنقاء
وضيئة . . وعاطرة

* * *

أروع من عينيك . . لا
شعاعتى إلى المساء
ورحلتى إلى الضياء
جناحى المرفرف المحلق المفتون
وعالمى الخصيب باللحون . .
أقول : ما أبهى وما أجملا
أروع من عينيك . . لا

* * *

عند انكسار الضوء ثم موعد لنا
نخطفه من قبضة الزمان والمكان
التائهان فى مسيرة العراء
فى لفحة الهجير والصحراء

تقلبا . .

على مرافىء السلام والأمان

تغربا

عند انطباق الأفق، والسماء

توشك أن تهم بالبكاء

سحابة سخية معطاء

وديعة تظلنا

عند انكسار الضوء ثم موعد لنا

عيناك فى الطريق كوكبان يهديان

يداك تمسحان رعشة الأحزان

تذكار ما مضى من الزمان

وتسكبان الظل والرحيق والحنان

فى الدرب . . عند المنحى . .

فثم موعد لنا . .

نخطفه من قبضة الزمان والمكان

* * *

أعود لا أذكر غير ملمس الأشواق

ورعشة محمومة كأنها عناق

ولحظة وحيدة تضمنا . .

فأعبر السنين كى أراك . .

* * *

أعود تغرس اللحون فى جوانحى خطاك

رقيقة

طليقة

كأنها يداك . .

أعود ملء خافقى بريق مقلتيك

يضيئنى . .

يهتف بى

يضمنى

يشدنى إليك

يكشف لى سبائك الأعماق

يا كنزى الفريد والوحيد

فى رحلة الهجير والأشواق

- ٣ -

تقوم الجملة الافتتاحيــة فى هذه القصيدة - وهى جملة «أروع من عينيك . . لا» - بوظيفة «الركيزة» التى تبدأ عندها الأمور، ومنهــا تتفرع، وإليها ترتد فى كثير من الأحيان. ولأنها كذلك فقد حظيت بدرجة عالية من التردد؛ فجاءت بنصها فى القصيدة أربع مرات، ثم بثت - معــجماً وإيحاءات - فى ثناياها، وقبل كل ذلك، وفوقــه، اختــيرت عنواناً للقــصيدة بأكــملها. وإذا كــانت هذه العبــارة كلها عــبارة «مــركزية» فــإن «نواتهــا» هى كلمة «عــينيك»؛ فــمن هذه الكلمــة يتولد «الفــعل الشعرى» مشعاً؛ يبدأ، ويتطور، ويتحول، ويكمل فى نهاية المطاف.

وفى هذه الجملة الشـعورية الافتــتاحية تـكمن مجموعــة كبيــرة من الأسئلة والأجــوبة التى تكون جذور البناء الــشعــرى، وأسه؛ فــهاتان الماســتان المتــألقتــان «عينيك» تنشــران الضوء على السيــاج اللغوى المرن الذى يحيط بهــما، والذى هو

صالح - لمرونته - للالتحام بما يرسى فوقهما من قواعد، وبما ينشأ عنهما من أصول وفروع. ويتكون هذا السياج - كما هو ماثل - من أفعل التفضيل «أروع» الذى تنشر مادته الأصلية (روع) ظلال الجمال، والدهشة، والخوف، كما يتكون من الحرفين «من»، «لا». وأية مرونة هذا السياج أنه اتسع ليتضمن قدراً من الأسئلة، والمقارنات، والأجوبة، التى تسمح بالسؤال المفترض «أروع من عينيك؟» وبالجواب الحاسم المفروض «لا».

وتحكم صيغة «التثنية» - فى هذه المرحلة المبكرة من القصيدة - «اتجاه» المحاجة الشعرية؛ فهل ما نواجهه هنا «عينان - نجمتان»؟ نعم، ولا؛ نعم للثنائية، وللتألق، وللحيوية، ولما شئت من صفات فى هذا الاتجاه، ولا لما هو أبعد من تلك الصفات المتطورة؛ فالروع مما تختص به العينان، وهذا ما يجعل من «لا» الحاسمة أمرا مؤثراً؛ إذ يبدو أننا هنا نمارس لذة الانجذاب إلى الخوف، ونطلب عنده الأمان. ومعنى هذا أن الموقف الشعرى، القائم على التقابل بين العينين والنجمتين، ينهض على صفات بينهما، متعاونة فى الظاهر، ومصطرعة فى الأعماق، والتعبير «بأروع» هو الذى يجعل من الإشارة إلى «جاذبية الخوف» أمراً لازماً. وفى هذا السياق جاءت «لا» سريعة، ومواتية، فالنجمتان توفران الهداية والأمان «تهديان خطوى الأمين»، أما العينان «الأروع» فتوفران - مع ذلك - شيئاً أبعد وأشد تعقيداً، وهو ما أسميه «جاذبية الخوف».

على أن التدرج فى التعبير من «العينين والنجمتين» إلى «المنارتين» يضع القارئ أمام تحول ما فى المحاجة الشعرية. وتبدو «المنارة» للوهلة الأولى وكأنها تدفع بالتعبير الشعرى فى نفس الاتجاه، ولكن وصف المنارتين بأنهما «تثقبان ظلمة السنين» يومئ إلى منعطف جديد. فعلى حين تطرد المنارة المادية - وهى مركز الضوء والتألق والحيوية المستمدة من الحركة الدائبة - وهى كذلك مركز الهداية الحسية - فى السياق مع العينين والنجمتين - تفتح الجملة التى تصف المنارتين

الباب لتفسيرهما بأنهما رمز لشيء خطير هو الوسيلة الكاشفة فى طريق الباحث عن المعرفة الإنسانية. ويساعدنا على هذا الفهم دخول «الزمن» بثقله منذ هذه العبارة، ملوناً إيحاء الكلمات والعبارات، ومساعداً على تطور المعنى الشعرى، بتوسيع دائرة احتمالات المعانى، وبث الوعى بما يمكن أن تشتمل عليه القيم التعبيرية من معان خبيئة.

ولنعد قراءة الأبيات الثلاثة الأولى من القصيدة فى ضوء ما تقدم لنجد أنها تحدد نوع شبكة العلاقات التى ستحكم تطور الخيوط الكبرى فى القصيدة، تلك الخيوط التى ستنسج أمامنا فى حذر منذ الآن، وتمتد خطوة خطوة:

أروع من عينيك .. لا

النجمتان .. تهديان خطوى الأمين

منارتان .. تثقبان ظلمة السنين

فإذا أعدنا قراءة الأبيات الثلاثة التالية لها، وهى:

لأهتدى إليك

وألمس الأمان فى يديك

وأعبر المدى الحزين

بان لنا مكانها بالنسبة للأبيات الثلاثة الأولى؛ قيمة قيمة، وجزئية جزئية، فاتسق النسق، وتداعت الجزئيات مترابطة. وسأقوم - لإيضاح ذلك - بإعادة كتابة الأبيات الستة، موحداً فى الترقيم بين القيم المترابطة فيها. على أن ترابط الجزئيات على هذا النحو ينبغى ألا يخل بما هو ملاحظ من الترابط العام الذى يحكم أطراف الأبيات كلها:

أروع من (١) عنيك .. لا

(١) النجمتان (٢) تهديان خطوى (٣) الأمين

(١) منارتان (٢) تثقبان ظلمة السنين
(٢) لأهتدى إليك
والمس (٣) الأمان فى يديك
(٢) وأعبر المدى الحزين (١١)

بعد هذه الموجة الأساسية التى مدت فروعها فى حذر، لتقيم بضع ركائز فرعية، يعود «اللحن المميز» ليقوم بدور تثبيت الملمح الأساسى: «أروع من عينيك. . لا». وما كان «نجمة». و«منارة» هناك أصبح هنا «سفينة»، أو تحول - بعبارة أخرى - إلى «سفينة». وفى هذا التحول من التحديد، والتجسيد، ما فيه؛ لكأننا نتدرج فى هدوء كامل من «الأبعد المستحيل» (نجمة)، إلى البعيد الصعب (منارة)، إلى القريب (سفينة). وبالإضافة إلى ذلك استبدل بالنجمتين هناك القمر هنا، ولكن هذا «الاستبدال» لا يعنى الإضراب الكلى عن «النجمتين»، أو التحول الكلى إلى «القمر»، وإن كان يعنى توسيع السياق بإضافة قيم جديدة إلى قيم معهودة.

إن وقوع «السفينة» فى سياق «المنارة» يضفى على الصورة - وهى تبنى - نوعاً من الثبات والاطراد، الثبات الحاصل من أن كلتيهما أمرمحسوس، والاطراد الكائن فى تقدم الفعل فى الاتجاه ذاته، من البعيد الصعب، إلى القريب، كما أشرت. وتقوم كلمة «مرافئ» - كما هو واضح - بدور الربط بين المنارة والسفينة من ناحية، وبينهما وبين القمر من ناحية. ويملأ الفراغ الخيالى الحاصل فى الناحية الأولى بالصلة الخيالية التقليدية الموجودة بين المنارة والسفينة، كما يملأ - فى الناحية الثانية - بالصلة الخيالية الحاصلة من التطور العلمى المستحدث الذى يجلب إلى الذهن - فى مثل هذه الحالة - صورة «سفينة الفضاء». وما أشبه.

وعند هذا الحد يصبح الموقف مهيأ لتقديم قيمة جديدة. ومع أن هذه القيمة تخرج إلى حيز الضوء الصريح هنا، فقد عملت «ضمناً» فى أبيات المطلع؛ ذلك

لأن ما عبر عنه ثمة ضمناً فى رقم (٢) من الترقيم الذى اصطنعته قبل قليل: (تهديان خطوى - تثقبان ظلمة السنين - لأهتدى إليك - وأعبر المدى الحزين) يعبر عنه هنا فى صراحة «متدرجة» فى عبارة «وديعتى.. وزادى الكبير.. والسفر». لقد بدأت العبارة بكلمة «وديعتى». وهى عبارة تحمل طابع الحياد، ولكنها تشى بالسفر عن طريق ما يمكن أن تحمله إلى الذهن من كلمات وعبارات ذات صلة وثيقة بالسفر مثل «الوداع»، و«أستودعك الله»، وما إلى ذلك. وهذا الطابع الحيادى الكائن فى الكلمة الأولى من هذه العبارة يميل ناحية «السفر» فى «وزادى الكبير»؛ فكلمة «زاد» تعزز الميل إلى السفر، وإن لم تكن مختصة به، وحين تأتى كلمة «الكبير» تقف بالعبارة كلها على عتبة المعنى الصريح للسفر (وهل يعد الزاد الكبير إلا للسفر؟).. وهكذا يمهد الطريق على نحو متدرج وطيع لخروج القيمة اللغوية الصريحة التى هى نص فى الموضوع - «السفر» - إلى حيز الوجود.

لقد أصبح الآن واضحاً أن ثمة خيطين تحاول القصيدة أن تمدهما، وتجدلهما؛ والخيط الأول هو خيط «الضوء». وقد بدأ فى «العينين»، و«النجمتين»، و«المنارتين» وقوى بالشعاع المتولد منها، والمخصص بإضافته إلى بؤرة الارتكاز «على شعاع مقلتيك»؛ والخيط الثانى هو خيط «السفر». وقد بدأ - كما بينت - ضمناً، وانتهى صريحاً، وها هو ذا يطل الآن من جديد فى عبارة «يا بسمة مهاجرة»، فالهجرة والسفر متلازمان منذ كانا، ويطرد هذان الخيطان فى القصيدة، يمتدان، ويتداخلان، ويترددان، متناسبين، ومتوازنين، ومتكافئين.

إن خيط «الضياء» يلقى - فى المرحلة الراهنة من القصيدة - رعاية واضحة؛ فهو يرفد هنا بعبارة «من عالم الأثير والصفاء». ووقوع هذه العبارة فى سياق المنارة، والسفينة، والمرفأ يجلب إلى نفوسنا إحساساً أقرب ما يكون إلى الإحساس بالبحر؛ فهو «عالم» بغير نهاية، منطو على نفسه، حافل بأسراره، وهو «أثيرى»

غـامض التكوين، وهو صاف من كـدر اليابسـة. وإذ يكتنفنا الجـو الذى توحى به الكلمات الثلاث يلتحم شعورنا من جديد بالعبارة «المركز» أروع من عينيك. . لا»؛ وذلك لأن الإحساس بعالم الأثير الصافى يمتزج فى مشاعرنا بعالم الروع والخوف؛ فعالم الأثير هو عـالم الصفاء، وهو أيضاً - فى سياق امتـداد المشاعر هذا - عالم الرهبـة والخوف، وعـالم العـينين هو عالم الجـمال والـتألق، وهو أيضـاً - كمـا وضحت - عـالم الخوف. وإذا اطرد الشـعوران فى نفـوسنا - عن طريق امـتزاج التشابه والتقـابل - حدث الشعور بالتوازن الدقيق إزاء البنيـة الشعرية، التى هى، فى ذاتها، توازن دقيق.

وتبقى العناصر الشـعرية طيعة مرنة، صالحـة للتطور، وهذا الغموض الذى تنشره - بصفـة خاصة - كلمة «الأثير» يسـهل حركة الانتقال إلى العبـارة الشعرية التـالية: «من روضـة العـبيـر والنقـاء»، إذ يجعل هـذا عناصر الطبـيـعة تتـداعى وتتلاحم؛ فـخط الضوء، الذي امـتد منذ البداية، هوالذى يسـمح هنا باستـخدام صـفـة «وضـيـئـة». هذا شىء، وشىء آخـر هو أن توالى كلمـات «الصـفـاء»، و«العـبيـر»، و«النقاء» هو الذى يسـمح باسـتخـدام الصفـة الأخرى - التـوأم - «عاطرة».

هكذا ينتهى المقطع الأول من الـقصيدة، وبنظرة واحـدة إليه نرى أنه ينهض على محور صلب قوامه «التثنية [١٢]. وهو محور يشبه العمود الفقرى، الذى تشد فوقه، ومن خلاله، شـبكة العلاقات، بخيوطها وعقـدها؛ إذ تنسج خيوط الخوف بخيوط الجاذبية [١٣]، وخيوط الخوف بخيوط الأمن، وخيوط الهدى بخيوط التيه، وخيوط الضياء بخيوط الظلمة، وخـيوط السفر بخيوط القرار. وقد شكل كل ذلك أساس فعل متطور؛ فلننظر كيف يمتد ويتسع فى بقية مقاطع القصيدة [١٤].

ولكى تكون الحركـة مرنة فى الانتقال مـن المقطع الأول إلى المقطع الثانى، توفر القصيدة ذلك الجسر الذى طالعناه من قـبل مرة، ومررنا به ثانية، وعبرنا عليه

ثالثة، . وأعنى به «أروع من عـينيك. . لا». وحين أتحدث هنا عن هذه العـبارة - باعتبارها جسراً - ينبغى أن أكون أكثر دقة فأقول إن هذا الجسر الذى يمتد أمامنا هنا للمرة الرابعـة ليس هو - فى كل مرة - ذات الجسر، وإنما هو شيء مـختلف، فى طبيعته، وفى وظيفته، وإن أخذ فى كل مرة ذات الصيغة. وينبغى أن أشير هنا مرة أخرى إلى ما أشرت إليه مـن قبل - واقتبست عليه شاهداً من كلام صـاحبة كتاب «اللغة التى يستخـدمها الشعراء» [١٥] - من أن الكلمة (وأضـيف وكذلك العـبارة) القديمة تكون جديدة متى جاءت في سـياق جديد. ومع أن هذا الجسر ليس هو هو فى كل مرة، فمن المهم أن يبدو وكأنه هو هو، وهذا هو السبب فى أنه يرد فى كل مرة بذات الـصيغـة، وذلك ليعطى أكـثر قـدر من المرونة، ويجعـل اطراد الحدث الشعرى يبدو أمراً طبيعياً.

وعلى الرغم من كل ذلك ليس السـياق الذى يقع فـيه هذا «الجسـر» جديداً تماماً، وليس من الملائم أن يكون كذلك،ولو كان كذلك لكـنا أمام قصيدة أخرى. ويمكن أن أقول إن الـنفس الشعرى ممـتد، والذى يختلـف هو التنسيق الشـعرى. ونلاحظ هنا أن خيط الضوء - الذى بدأ بالعينين، وامتد إلى النجمتين، والمنارتين، واستمـد وقوداً ووهجاً من القمـر، تأكد بالشعاع، واستـراح فى نهاية المقطع لدى الصفة «وضيـئة» - قد عاد إلى الظهور مباشـرة بعد ما سميته «بجـسر العبور» إلى المقطع الجديد، وذلك فى عـبارته الشعـرية الأولى :«شعاعـتى إلى المساء». وهذا يعنى أن التـعلق بخيط الضـوء فى ازدياد، وأن أثره - من ثم - يزادد قـوة. وأما خط «المساء» فهو يجـاهد الآن ليصبح واضحاً، وهو فى سبـيل ذلك يتصل اتصالا واضحاً «بظلمة السنين» - الواردة فى البيت الـثالث فى بداية المقطع - كما يلتحم - من جـانب آخر - «بعـالم الأثيـر» فى نهاية المقطع، ولـكن على نحو إيحـائى غـامض. ويحدث هذا التـنسيق المكانى توازنـاً يساعـد على ضـبط زوايا التركـيب الشعرى، وبنيته الأسلوبية. وفوق كل ذلك، تتـصل عبارة «شعاعتى إلى المساء» - هنا - بعبارة «لأهتدى إليك» - هناك - فتريد الإحـساس بما بدأ يتضح فى القصيدة كلها من عملية بحث دائب عن شيء ما.

ولا يلبث خيط الرحلة - الذى بلغ حده الأعلى فى المقطع الأول فى «السفر» - أن يطل علينا من جديد، وذلك فى صورة عبارة «ورحلتى إلى الضياء». وهذه العبارة تخدم فى اتجاهين؛ اتجاه الرحلة، أو الهجرة، أو البحث - وله جذور سابقة كما أشرت - ثم اتجاه «الهجرة إلى» أو «البحث عن. .» وله أيضاً جذور سابقة؛ فقد عبر عنه مرة من قبل بالقمر، ويعبر عنه الآن بالضياء. وهذه الطريقة الملحة فى التعبير عن الضياء تضاعف صورته فى أحاسيسنا؛ فنحس بانتشاره على نحو واسع، ولكنه ليس كاملا؛ لأنه لا يكتمل الإحساس به إلا لحظة «الكشف الأخير» الذى تبلغ به الرحلة غايتها.

وإذا كان للسفينة - وهى وعاء يجرى عادة على الماء - أن تصل إلى مرافئ القمر؛ عبر الفضاء، لتعمق الشعور بالرحلة - وهى لب وجوهر الأشواق التى تسعى القصيدة إلى تحقيقها - فإن تقديم بعض الأدوات التى «توهم» بالواقع يصبح أمراً ملائماً. وفى هذا المقطع الثانى يأتى البيت الرابع - وهو «جناحى المرفرف المحلق المفتون» - ليقوم بهذه الوظيفة، وذلك عن طريق كلماته التى تساعدنا على تفسير الرمز تفسيراً مقبولا. لقد انتقلنا شعورياً من متن الماء فى «سفينتى إلى مرافىء. .» إلى متن الهواء فى «جناحى المرفرف المحلق. .». وبقيت كلمة «المفتون» مشيرة إلى معنى «الانجذاب»، الذى يتوهج فيلقى ضوءاً كاشفاً على المعنى المهم الذى يؤديه البيت الجديد التالى: «وعالمى الخصيب باللحون».

لقد سبق أن وصلت البيت الثالث من المقطع الأول من القصيدة - وهو «منارتان». . تشقبان ظلمة السنين» - بالبحث الكاشف المتصل فى طريق المعرفة الإنسانية. وهذا الوصل يساعد على تعدد مستويات الفهم للقصيدة، فينعطف بها - فى طريق الرمز - من الغزل القريب بعينى محبوبة، إلى الجهد الدءوب الخارق الذى يبذله الإنسان (الشاعر) فى طريق الوصول إلى الهدف، وهو السيطرة - هنا

- على الصيغـة الملائمة التى يتشكل فيهـا فنه كاملا وصافيـاً. وهذا البيت الجديد يؤكـد هذا المعنى، ويعمـقه؛ إذ يواجـه الفنان «عالماً» بكل مـعانى الكلمـة - وفى إضافة هذا العالم إلى ياء المتكلم ما يوحى بخصوصـيته، والالتحام الحميم به [١٦]، وهو عالم خـصيب يملأ الذهن بإيحاءات الميلاد، والتـكاثر، والغنى، ولكنه يحفل بالغـموض، ويبـقى فى مـفتـرق الطرق، حتى إذا جـاءت كلمـة «اللحون» مـالت بالإيحاءات مـيلا واضـحاً إلى عالم الفن، وغـمرتنا حـالة الإحسـاس بأن «العالم الخصيب بالألحان» يمكن أن يكون هو نفسه عالم القصيدة الثرى.

وإذ تتهيـأ الأجواء على هذا النحو نرى «البهاء والجمـال» فى البيت التالى - أقول ما أبهى ومـا أجملا - فى سيـاق البهاء والجمال الفـنيين. ومع أن الإحساس بعالم الغزل - المعبر عنه بهذا التعبيـر شبه التقليدى - لا يفارقنا، فإننا نقع فى أسر المتعة الصافية التى يمكن أن يحققها لنا عالم الفن، وهى متعة نبتت ونمت فى سياق «الضـيـاء»، «والجناح المرفـرف»، «والتـحليق»، و«الفـتنة»، «والخـصب»، «والألحان». لقـد غمـرت هذه القيم - بظلالهـا الواسعـة - مساحـات كبـيرة من مشاعرنا، فعطـفتنا عن التركيز على صفات البشـر، وجعلتنا نتطلع إلى جوهر أبعد وأعمق، وأصبح الفن - لا البشر - هو الذى يغرينا بتتبعه.

وفى بداية المقطع الثالث من القصيـدة - وهو المقطع الأخير - يطالعنا «لحن مميز» جديد، أو «عـبارة مركزية» جديد، وهذه العبـارة المركزية تترد فى هذا المقطع مرتين بنص واحـد، ومرة ثالثـة بصيغـة مجزوءة. هذه العـبارة هى عـبارة: «عند انكسار الضوء ثم موعد لنا». وواضح أنها تكون البيت الأول كله من هذا المقطع، كما كونت عبارة: «أروع من عينيك.. لا» البيت الأول كله من المقطع الأول. أما الصيـغة المجـزوءة التى ترد بها فـتكون البيت الثـامن عشر من هذا المقـطع: «فثم موعـد لنا». وعلينا - إزاء هذه العبـارة - أن نجيب على سؤالين مـحددين؛ الأول هو: ما الذى يعنيه تغير صيغـة هذا اللحن المتردد فى القصيدة من العبارة التى هى

نص البيت الأول من المقطع الأول إلى العبارة التى هى نص البيت الأول من المقطع الثالث؟ والسؤال الثانى هو: ما الوظيفة التى تؤديها هذه العبارة الجديدة بترددها فى المقطع الثالث على هذا النحو؟

أما بالنسبة لإجابة السؤال الأول فأقول إن التغير فى العبارة يشير إلى أننا ندخل - مع بداية المقطع الثالث - مرحلة جديدة ومتقدمة فى الرحلة، كما يعنى أن الهدف أصبح أوضح من ذى قبل.

لقد كان الهدف هناك غامضاً وبعيداً، يكتنفه الخوف فى «أروع»، والبعد فى «لا». وها هو ذا يقترب هنا - اقتراباً نسبياً - يصبح معه تغير «اللحن المميز» أمراً ملائماً. وكما كانت كلمة «عينيك» هى بؤرة العبارة هناك، فإن كلمة «موعد» هى بؤرة العبارة هنا. واستخدام كلمة «موعد» هنا - لأول مرة فى القصيدة - هو الذى يجعلنى أتحدث عن الاقتراب النسبى للهدف، ومع ذلك ينبغى أن نحتاط فلا نظن أن الهدف قد أصبح قاب قوسين من التحقيق؛ إذ لا يزال البعد - المعبر عنه بثم - ماثلا.

وأما بالنسبة للسؤال الثانى فأقول إن هذه العبارة الجديدة تؤدى - بترددها على هذا النحو - وظائف متنوعة فى المقطع، بعضها شكلى بحت؛ وهو توفير بعض المعالم البصرية التى تساعدنا على إدراك المقطع بصفته التى هو عليها من الأجزاء، والفقرات، إذ يبطئ التعبير الشعرى عند هذه «الفواصل» - أو يستريح - ليتهيأ للتوتر من جديد، وبعضها إيحائى يحدد درجة الأثر الشعرى، كما يوجه هذا الأثر.

وإذن فنحن أمام تحول شعرى جديد يبدأ مع مطلع المقطع الثالث، ولكنه ليس تحولا كاملا منبتاً عن النغمات التى عرفت فى المقطعين الأول والثانى. وآية عدم الانبتات هذا أن خيط الضوء - الذى أشير إليه أكثر من مرة - لا يزال ممتداً، ومتسعاً بقوة؛ فهو موجود معنا هنا فى ذات العبارة. ولكن ما معنى «انكساره»

(عند انكسار الضـوء)؟ معناه أن شيئـاً ما قد اعترض مـسار الضوء فجـعله ينكسر، وهذا يدل على أنه لم يعد مسافراً فى الأثير المطلق كـما كان، سيتركز - إذن - فى «موضوع»، أو - بعبارة أخرى - سيصبح ضوءاً موضـوعياً. ونحن نستشعر نتيجة هذا الانكسار على الفور، فما يكاد البيت ينتهى حـتى نجد أنفسنا أمام تلك النتيجة الباهرة، التى قلت إن القـصيدة تصـرح بها لأول مرة (ثم مـوعد) لنا، ولأن هذه النتـيجـة باهرة، ومطلوبة بشـدة، فقـد جاءت عـبارة «نخطفـه من قبـضة الزمـان والمكان»؛ لتؤكـد الحرص الجرئ، والتصـميم المستـميت على الفرصة السـانحة أو «السانحـة - الممتنعة» بعبـارة أدق. وأما قيـمتا «المكان» «والزمان» اللتـان تظهران صراحة هنا لأول مـرة أيضاً فتحـيطان بالقصيدة كلهـا فى الواقع، ولكن على نحو ضمنـى، وتؤثران بذلك على توجيـه الفعل الشـعرى، على نحـو مبـاشر، وغـير مباشر؛ فمنذ «ظلمـة السنين» - فى البيت الثالث من المقطع الأول - ومنذ «المدى الحـزين» - فـى البـيت السـادس من ذات المقطع - لم يـنقطع قط تأثيـــر المكان والزمان؛ فرأيناهما فى «المرافئ»، وفى «السـفر»، وسنراهما فى مظاهر أخرى فى بقية القصيدة.

والآن تستريح القـصيدة، ويبطؤ النفس نسبيـاً، وهى راحة تستغرق خـمسة أبيات، وتنحو نحواً أشبه ما يكون بالتأمل الصامت، ورجع الذكريات:

«التائهان فى مسيرة العراء

فى لفحة الهجير والصحراء

تقلبا

على مرافئ السلام والأمان

تغربا»

ويأتى استشـعار الراحة، أو البطء النسبى، من مظاهر لغـوية فى معجم هذه الأبيات وتركيبها، أو قل يكون سبباً فى هذه المظاهر اللغوية، معجماً، وتركيباً. من

هذه المظاهر ظلال الكلمات «لفحة»، «والهجير»، «والصحراء». وصحيح أن ظلال هذه الكلمات عودلت بظلال مقابلة فى عبارة «مرافئ السلام والأمان»، ولكن النتيجة لم تتغير، فغلبت الإيحاءات الأولى واستقرت، وذلك فى «تقلبا»، «وتغربا». ومن هذه المظاهر ما يطالعنا فى بناء الأبيات من تساو فى التقسيم يضفى على الرسم طابع الثبات (وإن كنت لا أقول أبداً إنه ثبات يخلو من الحياة):

فى لفحة الهجير والصحراء

(خمس كلمات - حرفا جر وعطف - ثلاثة أسماء)

على مرافئ السلام والأمان

(خمس كلمات - حرفا جر وعطف - ثلاثة أسماء)

تقلبا

(خمسة أحرف - صيغة ماضوية ملحقة بألف التثنية)

تغربا

(خمسة أحرف - صيغة ماضوية ملحقة بألف التثنية).

ولكننا نعلم - بالطبع - أن هذه الراحة - أو هذا الثبات - أمر مؤقت، وأن العناصر التى تنشط الفعل الشعرى سرعان ما تتجمع من جديد. وقد جاء أول عنصر منشط فى عبارة «عند انطباق الأفق». وهى عبارة تتوازن مع عبارة «عند انكسار الضوء». وانطباق الأفق يعنى التقاء عنصرين، وهذا الالتقاء يؤذن بقدر أو آخر من الاحتكاك، والاحتكاك يولد الفعل، والفعل يستلزم النشاط.. وهكذا. وتكون نتيجة هذه العملية تحرك الموقف، وتوالى الحركة. وقد استمرت هذه الحركة النشطة حتى نهاية الفقرة الشعرية المشار إليها داخل هذا المقطع الأخير:

عند انطباق الأفق. والسماء

توشك أن تهم بالبكاء

سحابة سخية معطاء

وديعة تظلنا

فالاحتكاك - الذى أشرت إليه - يوشك أن يحقق نتيجته الآن، وهى نتيجة غـاية فى النشاط: نزول المـطر، وانتشـار الظلال، وتحـقق الخصب، وهنا يتـردد اللحن من جديد «عنـد انكسار الضوء ثم مـوعد لنا»، وهو تردد يقوى الإحـساس بالتحول، وهذا التحول يمضى صاعدا، فبعد أن كان الحديث عن العينين فى البداية يأتى بمقارنتهما بالأجرام الطبيعيـة الكاشفة (النجوم)، أو المسائل الصناعية الكاشفة (المنارات) أصبح الحديث عـنهما الآن يتم دون واسطة (عيناك فى الطريق كـوكبان يهـديان). وتتـدرج الأمور نـحو المحـسـوس خطوة خطوة؛ فـمن «العـينين» إلى «اليدين». ومن «تهـديان» (وهو أمر معنوى) إلى «تمسـحان» (وهو أدخل فى باب المحـسوس). كل ذلـك والسيـاق اللغـوى ممتـد؛ فالنجم هـناك هو الكوكب هنا، والزمن فى «تذكار ما مضى من الزمان» هو عنصر الربط الدائم.

وهكذا تمضى العبارات الشعرية، متساوقة، مطردة، متقدمة (١٧)؛ فما كان موعداً غامضاً «عند انكسار الضوء» أصبح موعداً أكثر صلابة:

فى الدرب عند المنحنى

فثم موعد لنا

نخطفه من قبضة الزمان والمكان»

وإذا كـان الموعد الكائن «عنـد انكسار الضـوء» أشبـه بالحلم، فـإن موعـد «الدرب عند المنحنى» أشبـه ما يكون بالواقع. وتبلغ القصيـدة - مع هذا التلاحم الواقعى هنا - حداً يبدأ بعده الموقف كله فى الانفراج، ويكشف هذا الانفراج عن نوع النتيجة التى تتحقق من جراء البـحث المضنى لتحقيق هذا التلاحم مع الهدف، وهى نتيجة مدهشة حقاً.

كان الفعل الشعـرى حتى بلوغ الذروة هذه فعلا صاعداً (إن صح التـعبير).
وهو إذ ينفرج يكر راجعـاً، ويؤذن رجوعه بأن ما تبقى من القـصيدة إنما هو تعليق على الفـعل الذى كان، وهو تعليـق يعطينا شعـوراً أشبـه بالشعـور الذى يعتـرى الإنسان، وهو يفيق من غمرات الحمى:

أعود لا أذكر غير ملمس الأشواق
ورعشة محمومة كأنها عناق
ولحظة وحيدة تضمنا
فأعبر السنين كى أراك

لقد تدرجنا من الأمل البعيد (الـسرى على ضوء النور الهادى)، إلى الهدف المتـوهج (سفـينتى إلى مرافئ القـمر - ورحـلتى إلى الضيـاء)، إلى السمـاء التى «توشك أن تهم بالبكاء» فـيها السـحابة. وها نحن أولاء نواجـه ما هو أكـثر دلالة على التلاحم الذى كان:

أعود لا أذكر غير (ملمس) الأشواق [١٨]

وقد كان هذا أمـراً خاصا ذا خطر؛ ظهرت خـصوصيتـه، وظهر خطره، فى «ورعشة محمومة»؛ فأية تجربة تلك؟ إنها من ذلك النوع الذى تنصهر فيه «الثنائية» محقـقة «التوحد» (ولحظة «واحدة» تضمـنا)، والملاحظ أن هذا التوحد لا يتم إلا من خـلال الرحلة فى السنين؛ الأمر الـذى يشيـر إلى أن تجربة البـحث فى طريق المعرفـة الإنسانية تظلنا من جديد. ويصـحب الرعشة المحـمومة وقع آخر أشـبه ما يكون بإيقاع الشـعر، وهو يمزج مزجـاً متوازناً فى الإشـارة إلى أن يكون الموضوع الذى يخرج متشكلا إلى حيز الضوء بشراً سوياً، أو وليداً فنياً:

«أعود تغرس اللحون فى جوانحى خطاك

رقيقة

طليقة

كأنها يداك»

فإذا تركز ذهننا على «اللحون» رجح لـدينا الإحساس بالفن، وإذا تركز على «خطاك» رجح لدينا الإحـسـاس بالتـغـزل فى بشـر، وإذا تركـز على «رقيـقـة»، و«طليقـة» تساوى لدينا الإحسـاسان، وتجئ كلمة «يداك» فتـعطفنا ناحية البـشر، ولكن كلمة «كأن» تلقى ظلالا من الشك على هذا الانعطاف. . وهكذا. على أننا إذ نديم التأمل فى الإحسـاسين نجد أنهما إحسـاس واحد عند التحقيق؛ فالقـصيدة الجميلة، إذ تسـتوى كاملة أمامنا، هى بعينهـا فتاة الأحلام الجمـيلة التى نلتقى بها «فى الدرب عند المنحى».

وتصبح كلمة «أعود» فى ترددها للمـرة الثالثة، معلماً من معالم التـعبير فى هذا الجـزء إذ تؤدى الدور الذى كـان يؤديه تعـبـيـر «أروع من عـينيك. . لا» فى المقطعين الأول والثانى، والذى كـان يؤديه تعبير «عند انكسار الضـوء. . ثم موعد لنا» فى بداية المقطع الثـالث ووسطه. وهذا يؤكـد ما أشـرت إليه من قـبل من أن القصيدة تقوم الآن بحـالة «تراجع»؛ فحالة «الرجوع» هذه إنما هى فى الواقع حالة «التحقيق». وقد بدأت ملامح هذا التحقيق فى «ملمس» الأشواق، وهى هنا تزداد وضوحاً، لأن ما كان هناك «ملمسـاً» (وهو شىء صامت) أصبح هنا «هتافاً» (وهو مسـموع)، بـل إن الأمر ليـتتـابع - وبسرعـة - من الهتـاف المسمـوع فى اللحظة الحاضرة، ليـصبح «ضماً»، فى اللحظة التاليـة، «ووترا مشدوداً» فى اللحظة التى تليها [١٩].

أعود ملء خافقى بريق مقلتيك

يضيئنى

يهتف بى

يضمنى

يشدنى إليك

ولا يبقى بعد مرحلة «الالتحـام» هذه سوى مرحلة «الكشف»، وهى مرحلة تعبـر عنها الأبـيات الثلاثة الأخـيرة من القـصيـدة. ومرحلة الكشف هـذه تحفل بالاحتمالات، وهى احتمالات تؤكد تعدد أبعاد المعنى فى القصيدة. وأول كلمة فى هذه الأبيات الثلاثة الأخيـرة كلمة «كاشفة» حقاً: «يكشف لى سـبائك الأعماق»، والتعبير كله يزيح الستار عن شىء ما ، ولكن على نحو متدرج، وتبدأ الاحتمالات المتعلقـة بكنه هذا الشىء فى التسرب إلى نفوسنا فى مـرحلة مبكرة؛ فبعـد الكلمة الأولى مباشرة تأتى كلمة «لى» فتضفى على الجـو نوعاً من الخصوصية والتحديد، وكأنهـا تهدف إلى جـعل بصرنـا، أو «بصيرتـنا»، أكثر حـدة فى التوجـه إلى هذا «المكشوف» عنه، ثم يأتى الكشف المتدرج عن (١) سبائك (٢) الأعـماق، فتتعاور على نفـوسنا موجتـان فى آن واحد تتـصلان بطبـيعة هذا المكشـوف عنه: الأولى متصلة بـتحقيق «الوصل» فى مـجال العاطفة الإنسانـية (الغزل)، والثانية مـتصلة بتحقـيق موضوع التجربة الفنيـة (القصيدة)، وبما أن الموجتـين تتعاوران النفس فى ذات الوقت فإن شعـوراً واحداً كلا يتكون فيـها ويبقى، وهو شعور يوحـد - كما أشرت من قبل - بين الناحيتين.

ومع ذلك كله يبـقى باب «الاحتمـالات» مفتـوحاً، وتبقى الـقصيـدة قابلة لمستويات أخرى من القراءة، والبيتان الأخيـران فيها لا ينحازان إلى مستوى بعينه، وهما إذ يقتربان بنا مـرة أخرى من الاحتمالين السابقين (أو من الاحـتمال الواحد ذى الجديلتين) يهيئان أنفسنا لاحتمال ثالث:

يا كنزى الفريد والوحيد

فى رحلة الهجير والأشواق

فأى شىء تشير إليه كنوز الأعماق البعيدة، الفريدة والوحيدة؟ وهل نتجاوز نطاق العمل داخل حدود الاحتمالات، إذا قلنا إنها تنعطف بالقصيدة فى النهاية إلى هدف يتجاوز حدود ما حققته إلى هذه اللحظة من أهداف، وهو هدف الشوق الدائم إلى التوحيد والفناء فى «جوهر» الحقيقة الكبرى؟ إننى أدعو القارئ إلى تأمل هذا الاحتمال فى صدق وتجرد، وربما وجد أن كلمة «الوحيد» تساعد على المضى فى هذا الطريق، باعتبار أن «الحقيقة الأم» هى «الكنز الوحيد» (كنز الكنوز): وربما استطاع - فى هذه الحالة - أن يقابل بين هذا العنصر وعنصر «رحلة الهجير والأشواق» التى تعنى فى الرمز الصوفى الحياة الدنيا ذاتها، وإذا انجلت له الأمور، واطمأن إليها على هذا النحو، فقد يكر راجعاً ليقرأ القصيدة من بدايتها، وستبدو له الرموز والتعابير عندئذ - وابتداء من «أروع من عينيك.. لا» - فى ضوء جديد [٢٠].

لقد قدمت القصيدة نفسها - فى مراحلها المختلفة - فى صورة بعيدة عن «المباشرة»، وبعيدة - فى الوقت ذاته - عن «اللبس»، وعلى حين استخدمت المجاز - أصلا وأساساً - فى التعبير، معلنة بذلك عن طبيعها الرمزية، اتخذت من التجسيد، والصور المحسوسة، وسائل تقدم بها مفاتيح رموزها أولا بأول؛ فتفادت بذلك الوقوع فى شرك «الاستغلاق»، وإن بقى الغموض الفنى Ambiguity معلماً من معالمها.

وتتنوع الخامات الأصلية التى تستخدمها القصيدة، وتصوغ منها المعجم، والعبارات، والصور، تنوعاً واسعاً، فثمة القيم العامة المجردة، كالضياء، والظلام، والحزن، والفرح، والهدى، والتيه، والأمان، والخوف والهجرة والقرار (وهى قيم متقابلة كما هو واضح)، وثمة الخصب، والبهاء، والجمال، والغنى، والسخاء، والرقة، والطلاقة، وما إليها (وهى تخدم فى اتجاه واحد، وينمى بعضها بعضاً)، وبالإضافة إلى ذلك ثمة معطيات الطبيعة الأساسية المستقرة كالبحر،

والصحراء، والنجوم، والمتجددة كالرياض، والظل، والسحاب، وفى مجال الصور ثمة الصور الحسية البصرية (وهى كثيرة، أشرت إلى بعضها فيما سبق) والسمعية (وبخاصة ما يتصل منها بالأصوات واللحون)، والملموسة (وقد أشرت إلى بعضها، وهو صريح، وثمة صور لمسية ضمنية كائنة فى احتكاك العناصر المختلفة)، وثمة، كذلك، الصور المجردة التى تتصل بوصف الآثار الشعورية والعاطفية (ويمكن التوصل إليها بنظرة واحدة إلى القصيدة).

والمهم فى هذا أن هذه المادة نظمت، معجماً وعبارات، فى خيوط توازت حينا، وتقابلت حينا، وتشابكت حينا، مكونة مجموعة من العلاقات التى هى القصيدة نفسها. وقد أصبحت القصيدة - عن طريق بنيتها الخاصة - رمزاً واحداً كلا للبحث الذى يقوم به صوت مفرد يسعى إلى «التوحد» فى ذات جديدة. ولعل هذا السعى الدائب إلى التوحد فى ذات جديدة يلقى مزيداً من الضوء على أهمية استخدام «المثنى» الذى قدمت له إحصاء فى أحد هوامش هذا المقال [٢١]. وقد انقسم كل عنصر مفرد - فى مجرى البحث - إلى عنصر مزدوج، ثم التحمت العناصر بطريقة خاصة، حتى انصهرت من جديد فى كل حافل غنى بالاحتمالات.

وترجع أهمية هذا النوع من البناء الشعرى، المفرد، والمزدوج، المتعدد الاحتمالات، المنصهر فى كل جديد، إلى أنه يزيد من إحساسنا - ونحن نتتبع ميلاده، ونموه، وتكامله - بتفرد الحياة، وازدواجيتها، وتكاملها، ووحدتها المبنية على نحو يجعلها قابلة لأكثر من تفسير؛ فالدورة التى يقطعها كل عنصر فى القصيدة، بدءاً بميلاده، وانتهاء بالتحامه بالكل وفنائه فيه، تقف معادلة - من الناحية الرمزية - لدورة الحياة ذاتها. وقد رأينا كيف أن الأشواق الغزلية لا يمكن أن تتم بمعزل عن الأشواق المتعلقة بتحقيق الصياغة الفنية؛ فالبحث الدائب الذى تقوم به النفس بغية الاتحاد مع الجنس الآخر هو ذاته البحث الدائب الذى تقوم به الروح الشاعرة بغية السيطرة على سر البناء الشعرى. ويظل السؤال فى النهاية

قائماً، حتى وإن تمت محـاولة الإجابة عنه؛ والسؤال هو: هل الهدف الذى تسعى قصيدة «أروع من عينيك. . لا» لتحقيقه (والذى وصف خلالها بأنه نور، وهداية، وأمن، وروضـات، وسـحـابات ممطرة، كـمـا وصف بأن طريـقـه طريق القلق، والتغرب، والهجـير) يتصل بحقيقة فتـاة جميلة «العينين»، أو بحقيقـة قصيدة من «عيون» الشعر، أو بحقيقة «أزليـة» تتجاوزهما؟ أخشى أن تشير الإجابة إلى أنه لا معنى لطرح السـؤال على الإطلاق، وأن هذه «الحقائق» الثـلاثة إنما هى «حقيـقة» واحدة فى واقع الحال.

إن قصيـدة «أروع من عينيك. لا» - ككل قصيـدة جيدة - كتاب مـفتوح، ويحسن القـارئ، الذى يرتاد شعابها «المتـباعدة المتقـاربة»، صنعاً إذا لم يحس بأى نوع من خيبة الأمل، حـتى وإن لم توفر له القصيدة أجوبة واضحة ومـحددة عما ينشأ فى ذهنه من أسئلة؛ وذلك لأن الجائزة الحقيقة التى تنتظره - وتنتظر كل قراء الشعر الجيد - إنما هى المتعة المتحصلة من ارتياد تلك الشعاب.

مراجع وتعليقات

١ - أرى فى اقتباس النص التالى هنا فائدة لفكرتى وللقارئ. وهو مأخوذ من كتاب «الأسلوبية والأسلوب» لعبد السلام المسدى. وأفكاره مأخوذة من ديبوا، وجيرود وستروبنسكى، وواجنر. وأود قبل إيراد النص، أن أعلن للقارئ عدم استراحتى إلى كثير من تراكيبه، لغرابتها، وغموضها:

«وحيث إن الخطاب الأدبى قد اعتبر كيانا أفرزته علاقات معينة بموجبها التأمت أجزاؤه فقد تولد عن ذلك تيار يعرف بالملفوظ الأدبى بكونه جهازاً خاصا من القيم طالما أنه محيط ألسنى مستقل بذاته وهو ما أفضى إلى القول بأن الأثر الأدبى بنية ألسنية تتحاور مع السياق المضمونى تحاوراً خاصاً، معنى ذلك أن النص الأدبى يفرز أنماطه الذاتية وسننه العلامية والدلالية فيكون سياقه الداخلى هو المرجع لقيم دلالية حتى لكأن النص هو معجم لذاته، وقد أفضى هذا التقدير إلى فك روابط الانتساب بين النص وما سواه وتكثيف علائق الانتماء بين وجود النص وبنيته الألسنية حتى غدا ذلك المعيار مسباراً لتمييز الخطاب الأدبى عن الوثيقة الموضوعية.

وقد كان من نتائج هذا المنزع فى التنظير أن اعتبر الأثر الأدبى صياغة مقصودة لذاتها، وصورة ذلك أن لغة الأدب تتميز عن لغة الخطاب النفعى بمعطى جوهرى؛ لأنه مرتبط بأصل نشأة الحدث الألسنى فى كلتا الحالتين فبينما ينشأ الكلام العادى عن مجموعة انعكاسات مكتسبة بالمران والملكة نرى الخطاب الأدبى صوغ [كذا] للغة عن وعى وإدراك، إذ ليست اللغة فيه مجرد قناة عبور الدلالات، وإنما هى غاية تستوقفنا لذاتها، لذلك اعتبر مؤلفو البلاغة العامة أن ما يميز الخطاب الأدبى هو انقطاع وظيفته المرجعية، لأنه لا يرجعنا إلى شىء ولا يبلغنا أمراً خارجيا وإنماء هو يبلغ ذاته، وذاته هى المرجع والمنقول فى نفس الوقت، ولما كف النص عن أن يقول شيئا عن شىء إثباتاً أو نفياً فإنه غدا هو نفسه قائلا ومقولا وأصبح الخطاب الأدبى من مقومات الحداثة التى تدك تبويب أرسطو للمقولات مطلقا.

(انظر الكتاب ص ١١٠/ ١١٢، وهو من نشر الدار العربية للكتاب - ليبيا - تونس).

٢ - Donala. A. Stauffer. The Nature of Poetry. N. Y. 1964. p. 230.

٣ - Winifred Nowottny. The Language Poets Use. London. 1965. p. 20.

٤ - William Empson. Seven Types of Ambiguity Edinburgh. 1965. p.17.

٥ - Teun. A. Von Dlik. Pragmatics of Language and Literature North Holland Publishing Company. 1976. pp. 141-142.

٦ - يواجه المرء هنا اختياراً صعبا بين التخلى عن المبدأ - وهو اختيار أعمال شعرية كاملة للتحليل، وضرورة الاحتفاظ بحيز خاص للنصوص لا يطغى على الحيز الواسع الذى ينبغى تخصيصه للتحليل النقدى، ولما كانت التضحية بالمبدأ غير ممكنة فقد رأيت اختيار نص شعرى واحد، وتحريت أن يكون غير طويل.

٧ - من الظواهر المقلقة فى حياتنا النقدية كثرة الأحكام، والنتائج، وقلة ضروب التحليل الأدبى، ولا تعليل لهذه الظاهرة الضارة سوى أننا نتوارث الأحكام والنتائج، ولا نعنى أنفسنا مشقة الوصول إلى نتائجنا عن طريق تحليل النصوص. وقد ترتب على هذا تكدس الدراسات التى ترى فيها التبعية واضحة؛ الأمر الذى يعمق فى المدى القريب والبعيد ظاهرة الركود التى نعانى منها فى الدرس الأدبى.

٨ - من ديوانه «لؤلؤة فى القلب»، ط ثانية، نشر مكتبة مدبولى، القاهرة، يناير ١٩٧٨، ص ٣٩/٤٣.

٩ - إن مسألة الاختيار فى التناول - بالأخذ والطرح - مسألة طبيعية جداً، وهى توجد حتى لدى الشاعر نفسه، فى مرحلة التكوين الشعرى، قبل أن يستقر على الصيغة النهائية التى يستريح إلى أن تكون هى الصورة التى يراها الناس، وإذا كان الأمر كذلك فمن الطبيعى أن يكون النقد عملية اختيار، بالأخذ والطرح، بمعنى أن يكون الناقد قادرا فى بعض مراحل عمله على اتخاذ قرار فى شأن ما ينبغى أن يقدم إلى الناس من أدب عصره (وأقصد بتقدمته تناوله بالتحليل والإضاءة، والحث على الالتفات إليه، وإلا فالأدب مقدم أصلا إلى القارئ بحكم نشره من قبل أن يتناوله الناقد على الإطلاق).
وهذا هو ما عليه الوضع حتى فى الآداب التى بلغت فيها الدراسات الأدبية أوج ازدهارها، فلا يتصور أن كل ما قيل قد حفل بالعناية. وهذا هو أيضا ما كان عليه الوضع بالنسبة للنقاد العرب القدامى، فمن المؤكد أنهم اطرحوا نصوصًا كثيرة جداً لأنها لم تحقق الحد الأدنى الذى رأوه لازما لكى تدخل حيز اهتمامهم، ولا يعنى قولى هذا - بالطبع - أن هؤلاء النقاد كانوا دائما يختارون الأجود، فثمة الناقد الذى كان هو نفسه دون مستوى القدرة على الاختيار الصحيح، وثمة النص الجيد الذى كان يهمل لأسباب غير أدبية.

وإذن فمن غير الطبيعى أن نقول إن الأدب كله صالح للتناول النقدى، وقد يقال إن أخذ النصوص كلها بعين الاعتبار - لأنها النتاج الأدبى للعصر - مسألة مطلوبة فى

تاريخ الأدب، ولكن هذا أيضا غير مسلم به. وإذا كان مفهوم تاريخ الأدب لدينا يعنى اختطاب كل شيء فينبغى أن يخضع للمراجعة، لقد تغير مفهوم التاريخ العام منذ أواخر القرن التاسع عشر من حشد الأخبار إلى التوثيق، وتحليل الأحداث، ومقارنتها، وإعادة تركيبها، بغية بناء صورة سببية منطقية للماضى. وما أجدر هذا الحس النقدى العالى أن يحكم عمل مؤرخ الأدب، فلا يسوى بين نص جيد ونص ردىء، فى الاحتفال بهما، لمجرد أنهما يسجلان أحداثا تاريخية معينة، أو يعكسان بعض الظواهر السياسية، أو الاجتماعية، أو حتى بعض الظواهر الأدبية.

١٠ - عن كتاب Literary Criticism. London. 1964. P. 174. ، وقد أشار مؤلفه Vernon Hall إلى أنه اقتبس النص من مقالة بروكس التى تحمل عنوان The Formalist Critic المنشورة فى The Kenyon Review. 1951.

١١ - خشية أن يكون هذا الترقيم لم يوضح ما هدفت إليه بالضبط. أضيف هنا أنه يوضح ترابط جزئيات رقم (١) (عينيك - النجمتان - منارتان) بعضها ببعض، وترابط جزئيات رقم (٢) (تهديان - تشقبان ظلمة السنين - لأهتدى إليك - وأعبر المدى الحزين) بعضها ببعض، وترابط جزئيات رقم (٣) (الأمان - فى يديك) بعضها ببعض، أما ترابط هذه الأجزاء جميعا فأرجو أن يوضحه التحليل الكائن فى صلب المقال.

١٢ - لا يقتصر استخدام صيغة المثنى فى القصيدة على المقطع الأول، وإنما يشيع فى جميعها. وقد استخدمت هذه الصيغة فى القصيدة حوالى عشرين مرة. وقد وردت أول مرة فى العنوان، ثم عادت بذات اللفظ فى البيت الأول، ووردت فى البيت الثانى مرتين، ووردت فى الثالث مرتين، ثم خفت درجة ترددها نوعا، فتركت بيتا شعريا لترد فى الذى يليه. وفى المقطع الثانى وردت مرتين بذات اللفظ ثم عادت إلى التردد بدرجة عالية فى المقطع الثالث.

والملاحظ أن صيغة الاسم المثنى غلبت على صيغة الفعل المثنى بنسبة ٢ : ١، والملاحظ كذلك أن فكرة «التثنية» شاعت فى القصيدة من جهة أخرى، وهى تردد الاسمين المتعاطفين بدرجة عالية مثل «الأثير والصفاء»، «العبير والنقاء»، «وضيئة وعاطرة»، «الزمان والمكان»، «الهجير والصحراء»، «السلام والأمان»، «الأفق والسماء»، «الفريد والوحيد»، «الهجم والأشواق». وقد أسهمت هذه «الاختيارات» اللغوية فى بناء أساس القصيدة، وإقامته على صوتين: «الصوت الباحث» المعلن، والصوت «المبحوث عنه» الذى يتضح بالتدريج.

١٣ - أقصد به الخوف الذى توحى به هنا مادة «روع». وأنـا أميل إلى التفرقة بين «المواقف المتقابلة»، و«المواقف المتـضادة». فمع التقابل يمكن أن يحدث تفـاعل وامتزاج، الأمر الذى يمكننا من أن نتـحدث عن «جـاذبية الخـوف» فى هذا الجزء من القـصيـدة. أما «المواقف المتضادة» فمن النادر أن تكون مواقف شـعرية صالحة للنمو، وذلك لما يتضح للمتـأمل من أن جذور «الموقفـين المتقابلين» واحـدة فى العمق، على حين أن التـضاد ترفض فيه العناصر بعضها بعضا. كما يرفض الجسد الأعضاء الغزيبة عنه.

١٤ - أود فى هذا المقام أن أضع أمـام القارئ عبارات أراها مفـيدة لكلينث بروكس، وذلك زيادة على العبارات التى وضعـتها أمامه الكاتب نفسه فى آخر المقـدمة التى قدمت بها لتحليل هذه القصيدة. يقول بروكس:

«ينبغى ألا ينظر إلى القصيدة على أنها «حزمة» من الأشياء التى تتصف فى ذاتها بأنها «شعرية». كما أنه لا ينبغى أن ينظر إليهـا - كما يفعل «الباحثون عن الرسائل» على أنها صندوق - مـزخرف أو غيـر مزخرف - يختـبئ فيه «الحـقيقة»، أو «الإحـساس الرقيق».

ومن المقطوع به أيضا أنه لا ينبغى النظر إلى القصيدة علـى أنها مجموعة من العناصر التى يتصل أحـدها بالآخر عن طريق أسبـاب آلية كالبـحر، والقافيـة، والفكرة، وما إليهـا؛ إذ تتضاد هذه العناصـر مكونة القصـيدة، كمـا تتضاد وحـدات الآجر مكونة الحائط.

إن الأهمية - كـل الأهمية - تنصب على الرابطة التى تربط عناصـر القصيدة بعـضها إلى بعض، وهى ليست رابطة آليـة، ولكنها رابطة حميمـة وجوهرية. وإذا كان ولابد من مقـارنة بناء القصيـدة ببناء أمر حسى، فـينبغى ألا تشبه بـبناء الحائط، وإنما ببناء شىء أكثر حيوية وهو النبات.

(انظر .Brooks. Kleanth. Understanding Poetry. U. S. A. 1960. P. 16).

١٥ - انظر الهامش السابق رقم ٣.

١٦ - خلعت الإضـافـة إلى ياء المتكلم هنا، وفـى الأبيات، الثـلاثة السـابقـة، نوعـا من الخصـوصية الشديدة التى تسـوغ الاختيار بيـن البدائل فى هذا المقام، و«الاختـيار بين البدائل» مـوضوع واسع من موضوعـات الدراسة الأسلوبية، ويعول عليـه فى الوصول إلى دلالات بعينها ترتب عملية الاختـيار هذه. وما دامت «البدائل الأخرى» هنا ممكنة - ولا يتصور مـثلا أن الصيغة المسـتخدمة هنا هى الصـيغة الوحيدة التى تحـقق صحة

الوزن - فإن الإضافة إلى ياء المتكلم تصبح فى هذا الموضع مقصودة لذاتها، كما تصبح - بتكرارها - محوراً من المحاور التى دار عليها القول؛ لأنها - دون غيرها - هى التى تفى بالغرض الشعرى.

(أنظر ما ذكره عبد السلام المسدى، فى المرجع المشار إليه فى الهامش رقم (١)، عن مصطلحات «الاستبدال»، و«العلاقات الركنية»، و«محور التوزيع». إلخ. ص ١٣٤ / ١٣٧).

١٧ - أقصد بالتساوق وقوع مفردات المعجم الشعرى والعبارات الشعرية، بعضها فى سياق البعض الآخر على نحو متبادل، «فالمنحنى» - هنا - يقع فى سياق «الدرب» (والعكس صحيح)، و «الموعد» يقع فى سياق «الدرب والمنحنى» (والعكس صحيح، و «الزمان والمكان» يقعان فى سايق «الموعد، والمنحنى، والدرب» (والعكس صحيح)، وأقصد «بالاطراد» أن الترتيب الذى جاءت عليه العبارة ترتيب مقنع؛ فالأساس هو «الدرب»، و «المنحنى» جزء منه، و«الوعد» يقع عليه، و«المكان والزمان» إطار لكل ذلك. وأقصد «بالتقدم» أن هذا السياق المطرد دفع بالفعل الشعرى فى ذاته خطوة إلى الأمام، فأبان عن أجزاء شىء ما، وأسهم بذلك فى تكوين الموقف الكلى، وأرهص - نتيجة لذلك كله - بالاتجاه الذى ستأخذه القصيدة.

١٨ - حقًا إن كلمة «ملمس» هنا تقع مضافة إلى معنى مجرد هو «الأشواق». ولكن ذلك لا يعكر أبدًا على النتيجة التى يتوصل إليها. وهى الخروج بالصورة عن جو التجريد العام الذى كان ملاحظاً فى بداياتها، والميل بها نحو «التجسيد»، أو «التحقيق». ويصدق هذا الكلام على عبارة «يهتف بى» التى تأتى بعد، فعلى الرغم من أنها تعود إلى «بريق المقلتين» تبقى شاهدًا على جو «التجسيد» الذى أشير إليه.

١٩ - هكذا أفهم عبارة «يشدنى إليك» فى موقعها هذا، وفى سياقها هذا. فهو يتجاوز معنى «يجذبنى» إلى معنى «يوثقنى». مما يقوى الإحساس بمعنى التقاء «الباحث»، و«المبحوث عنه» فى نطاق واحد متين.

٢٠ - لم تستقص قراءتى كل الاحتمالات (والحق أنه لا نهاية لاحتمالات المعنى الشعرى). وقد أعطيت جل اهتمامى للمعجم، وخاماته، وخيوط النسيج الشعرى، والتراكيب، وتلاحم الأجزاء، وما أسلمتنى له هذه العناصر من معان شعرية. ويمكن أن تمضى القراءة إلى امتحان عناصر أخرى، مثل الطريقة التى اتبعت فى تقسيم القصيدة إلى مقاطع، وتوزيع الأبيات الشعرية فى هذه المقاطع - من الناحيتين الكمية والنوعية - وتوزيع القوافى فى نهاية الأبيات، وفى أثنائها، ودلالة كل ذلك. مثل امتحان

الكلمات والعبارات من الناحيتين الصوتية، والإيقاعية، ثم نوع البحر المستخدم. والإيقاع العام للقصيدة الذى يبدأ من الوحدات الأولية التى هى المقاطع داخل الكلمات، وينتهى بالتوازن العام للقصيدة. ويعنى كل ذلك أن القراءة الفاحصة للقصيدة عالم بدون حدود، وأن كل ما يتوصل إليه فى هذا الطريق صحيح ما دام لا يرفضه منطق الأمور.

٢١ - انظر الهامش السابق رقم ١٢ .

توازن البناء فى شعر شوقى

توازن البناء فى شعر شوقى

«نموذج تطبيقى» (١)

- ١ -

دخل شعر شوقى بيوت الناس قبل أن يدخلها الراديو والتلفزيون. وحقق فى نفوس الكثيرين أثراً عميقاً كان يتوارثه أفراد الأسر «المتعلمة» - حتى فى أعماق الريف - جيلاً بعد جيل. وكنا على عهد الطلب - حين نسمع إعجاباً بشعر شوقى من شخص لا يستطيع له تعليلاً - نقول: «هذا إعجاب أسرى». أما سمعة شوقى فى العالم العربى، من غربه إلى شرقه، فلم يظفر بها شاعر آخر فى العصر الحديث. وكان الإعجاب بشوقى يختلط فى نفوس الكثيرين بإعجابهم بالزعماء السياسيين، وبالأحزاب الشعبية؛ أى أنه - فى جانب كبير منه - كان إعجاباً تم عن طريق «العدوى»، لا عن طريق المعرفة الحقة، أو البصر السليم؛ وهو من ثم يمكن أن يطرح دون ندم. ولكن هذا الإعجاب أصبح - عن طريق انتقال الثقافة فى مجتمع الأميين - حقيقة مادية واقعة غير قابلة للمناقشة، فضلاً عن قبولها للرد، تنتقل إلى معاهد العلم، وتجمعات المثقفين، وبقيت محاولة الفحص والتعليل عزيزة المنال؛ لا تستطيعها الأغلبية الساحقة، ولا تجرؤ عليها الأقلية النادرة. وكان هذا الموقف دليلاً قوياً على أن ثمة خللاً فى الواقع الأدبى؛ إذ بدون الفحص المقتدر والقبول المعلل، أو الرفض المعلل، تبقى الحال، فى أمور الأدب وغيره من جوانب الحياة، مختلطة؛ الأمر الذى لا يمكن معه تحقيق نهضة حقيقية على الإطلاق.

---

(١) نشر فى مجلة «فصول» - المجلد الثالث - العدد الأول - ديسمبر ١٩٨٢.

ورسوخ هذا الإعجاب غير المعلل على هذا النحو هو السبب - عندى - فى أن العقاد حين رفض شعر شوقى جاء رفضه عنيفاً (وأخشى أن أقول: عصبياً). لقد كان أشبه بالطاقة المضغوطة التى حرمت التنفيس الطبيعى طويلاً فتفجرت كالقنبلة. كان العقاد يريد أن يستخدم أسلوب «العنف الثورى» فى مجال ليس العنف الثورى هو السبيل الملائم لإصلاح علله وآفاته. والذى يستعرض كتاب «الديوان» للعقاد والمازنى يجد أن معجم «الإصلاح الثورى» يتردد فيه بدرجة عالية؛ تحطيم الأصنام، وإزالة الحطام، والبدء على أساس جديد نظيف... إلخ، كما يجد أن «الفرائد» النقدية العظيمة فيه مطمورة تحت ركام من الغضب، والشتائم، والسخرية، والتهكم: وأمور أخرى لا تدخل فى صميم النقد، بل هى أقرب ما تكون إلى «شفاء الغليل» (١).

لقد كانت واحدة من الثمرات المرة لكل ذلك أن ورثنا «التهويل الصحفى» الذى أصبح - حتى هذه اللحظة - يحتل مكانة - لدى القارىء العادى - أرسخ من مكانة «النقد الأدبى الحقيقى». لقد فهمت المسألة على أنها «معركة» (وإن كانت معركة من طرف واحد؛ إذ لم يشارك فيها شوقى بكلمة واحدة مكتوبة)، وتلتها «معارك»أخرى طاحنة فى تاريخ النقد العربى الحديث. وقد أصبحت هذه «المعارك» هدفاً فى ذاتها، وضاع الهدف الحقيقى فى الطريق، وأصبحت الإثارة هى الطابع المميز للخلاف الأدبى، الذى هو - فى الأصل - فرع اختلاف الرؤية والفكر، وهو أمر صحى بطبيعته متى مورس على وجهه الصحيح. ولكن الجو العام - كما قلت - كان جو «هياج» فى شتى النواحى. ولا عجب أن نال الأدب منه أوفى نصيب.

على أن تطور الحياة الأدبية، واستحداث ما يسمى بمناهج النقد الأدبى، لم يقلل من الوضع الضار الذى انتهى إليه حال التناول الأدبى، ولا يزال أمر «الإثارة» الأدبية لا «الدرس» الأدبى هو الطابع الغالب على حياتنا النقدية. إن

«المناقشــة» الأدبية عادة تتـحول فى أيدينا بسرعــة إلى «معركـة» أدبية، ينسى فيــها الموضوع الأصلى، وتكال الاتهامات الجـارحة المشينة، كل هذا باسم الأدب! ومن مظاهر ذلك عادة أن ننسى «القـضية المطروحـة»، ونتجه فوراً إلى «نيـة» الشخص «ودوافعه»، و«المثيرات المحركـة»، وما إلى ذلك ، وقد نتجاوز ذلك فنرمى بالتهم من «رجعية»، و«تقدمية»، و«سوء نية»، وتصل المسألة أحياناً - حسب الأحوال - حد التشكيك فى حب الوطن، بل التشكيك فى العقيدة، كل هذا - ويا للعجب ! - فى مناقشات فى النقد الأدبى .

وكان لاسـتيراد المناهج الأدبيـة ضرر آخر مـعوق لا يقل تدميـراً عن الضرر الذى تحـدثت عنه (وسألزم نفـسى فيـما يتـصل من الأمر بشـعر شـوقى) وهو أن الدارسين سرعان مـا تقدموا إلى إنتاج شوقى فى الشعر الغنائى والمسـرحى يقيسون قيـمته طبقـاً لما لديهم من معلومـات عن هذه النتائج. ولم تكن نتيـجة ذلك - إذا استحـضرنا مـا كـتب عن شوقى، ومـا أكثـره - فى صـالح الدرس الأدبى على الإطلاق؛ فكثير مما كتب كان عن شخص شـوقى لا عن شعره، وكثير منه كان عن «موضـوعات» شـعر شوقى لا عن شـعره، فـقرأنا عن «العـروبة»، و«الإسلام»، و«السياسـة»؛ ولم نقرأ عن «الشعر»، وكـثير منه كان عن دلالة شـعر شوقى على شخصـيته (وهذه هى المقولة التـى استخدمهـا العقاد ومن بعده فى النظـر فى شعر شوقى)، وقـد زحفت إلى شـعر شوقى حـتى الصيـحات الأحدث، الأسـلوبية، والبنيوية، ومـا أشبه، وكـان من نتيجـة ذلك كله أن حوكم شوقى مـحاكمة غـير عادلة؛ لقد أعادوه إلى «حجرة الدراسة»، ولقنوه درساً فى كيفية كتابة الشعر، ولا تسل عما قيل فى مســرح شوقى، وكيف أنه «غنائى» وليس «دراميا» ومن أنه قطع ممزقة، ومن أنه ضد المشـاعر الشعبـية . . . إلخ (٢). لقـد نظر إلى شوقى عل أنه أقل من أن يفهم فى أصول فنه ما يمـكن أن يفهمه «معيد» فى الجامـعة يعد رسالة «ماجسـتير»! ومتى ؟ فى زمن يعلم فيه الكافة، من ذوى النظر، المستـوى الحقيقى لمثل هذه الرسائل، والمدى الحـقيقى «لعلم» أصحابهـا. لقد وصلنا إلى الحالة التى

نقول فيها إن شوقى إذا لم يكتب على الطريقة التى قررها «فلان أو علان» من المتخصصين فى المسرح (حسب قولهم) من الدارسين الأوربيين فقد أصبح كلامه لا قيمة له، وينبغى أن يطرح، وهؤلاء لم يكلفوا خاطرهم - ببساطة - مشقة النظر فى قيم محتملة اخرى لفن شوقى، وركنوا إلى كسلهم الذى انتهى بقراءة سطور من مرجع - الله أعلم بقيمته - واستراحوا إلى محاكمة مسرح شوقى طبقاً لذلك (٣).

وهكذا انتهى بنا الحال إلى طريق مغلق فى درس شعر شوقى، وفى تقديره والحكم عليه. وقد أوقعنا هذا الطريق المغلق فى تناقض عجيب؛ فمن ناحية نقول إن شوقى شاعر العرب والإسلام، وهو أمير الشعراء، ومن ناحية أخرى نقول: هو الشاعر الذى لا يدرك من أصول فنية ما يدركه متخرج «متوسط الحال»، يعد رسالة «متوسطة الحال» ليحصل بها على الماجستير! فهل ثمة دليل أقوى من هذا الدليل على حالة الاضطراب و«التشويش» التى وصلنا إليها فى أمر النظر فى شعر شوقى؟

إن الدورة قد اكتملت، والحلقة الصماء قد أحكم طرفاها، ولابد من مخرج. وعندى أن المخرج الملائم الوحيد هو العودة إلى نصوص شعر شوقى، والبدء منها، وطرح كل «أفكار مسبقة». ينبغى النظر فى هذا الشعر مبرئين من المشاعر المتوارثة المنحازة إلى شوقى أو ضده، ومبرئين حتى من الانحياز إلى ما نحب أن يكونه شوقى من أنه شاعر الأمة العربية والأمة الإسلامية (٤) ومبرئين كذلك من الاعتقاد بأنه ثمة موضوعات مهمة فى الشعر، وموضوعات غير مهمة، ومبرئين من «عقدة النقص» التى ترى نموذج الكمال فيما يكتبه الغربيون عن أصول الفن (٥).

فإذا وجدنا أنفسنا وجهاً لوجه أمام النص فحصناه فى ذاته، بصفته بناء لغوياً خاصاً، يفضى إلى معان بعينها، ويتخذ له موضوعاً من داخل تركيبه، يعبر

عن رؤية الشاعر الفنية، لا عن موقفه السياسى، أو الاجتماعى، فكم من متاهات تاه فيها الباحثون عن موقف الشاعر السياسى والاجتماعى، مسجلين على أنفسهم سذاجة النظرة الخاصة وضيقها، وعمق الفن واتساع مداه.

ويحتاج فحص النص إلى عدة الناقد الأساسية، وهى القدرة على فهم «رؤية» الفنان، وعقد حوار معها، وتقديرها حق قدرها. وعدة الناقد هى «موهبته». والموهبة كلمة لا يمكن تعريفها على وجه الدقة، وإن أمكن تقريب معناها؛ فالذى لم يخلقه الله بموهبة الناقد لا يمكن أن يصير ناقداً على الإطلاق. ودعنى أقرب معنى «الموهبة» كما أفهمه فأقول: إنها الحب الفطرى لهذا الشىء الخالد الجميل العظيم الذى هو «الأدب»، والاعتقاد الراسخ فى ضرورته لجعل «الناس» «ناساً» بالمعنى الصحيح. والدارس إذا لم ينشأ على اعتقاد ذلك فمن الخير له ألا يشتغل فى نظرى بالنقد على الإطلاق (٦).

على أن الموهبة وحدها لا تصنع ناقداً، ولا يمكن أن تنتج تلقائياً المقدرة على كتابة مقالة نقدية جيدة، ولست فى حاجة إلى القول بأن الذى يضع المواهبة فى «حالة عمل» هو «الثقافة» و«الثقافة» كلمة غامضة أخرى يحتاج معناها إلى تقريب. وعندى أن ثقافة الناقد هى خبرته الحاصلة من الاطلاع المنظم على أكبر قدر ممكن من الأعمال الإبداعية والنقدية، وإنتاج الفكر البشرى فى غير الأدب والنقد، ثم هواياته، وتأملاته، واحتكاكه بالناس والأشياء وأسفاره... إلخ، وبعبارة أخرى ثقافة الناقد هى رؤيته الحاصلة مما اكتسبه فى حياته من نظر وبصر وقدرة على التحليل، والتركيب والاستنتاج.

ومن علامات هذا الضرب من الثقافة أنه يعلن عن نفسه، ولكن على نحو غير مباشر، وهو غير «كمية المعلومات» التى لا يستطيع صاحبها تأجيل الإعلان عنها فور بدئه الكلام عن هذا العمل الأدبى أو ذاك.

وشعر شوقى محتاج إلى تضافر جهود النقاد الموهوبين المثقفين من أبناء هذه الأمة، الذين يتعاطفون مع الفن الشعرى لا مع شخص شوقى، والذين يحبون

الشعـر، ويعتقدون أنه ضـرورة حياة، ويتوفـرون على مهمة إيصـال صورته، فى الماضى والحاضر، صحيحة إلى الأجيال القادمة.

ولست أزعم - والعـياذ بالله - أن ما أقـدمه هنا من قـراءة لقصيـدة «لبنان» لشـوقى يحقق شـيئـاً ذا خطر مما أشرت إليـه، وإنما أقول إن نوعـاً قريبـاً من نوع محـاولتى ينبغى أن يتكرر، وذلك حـتى نثبت فى أذهان الناس حـب الوقوف عند الشعر، ونقـرأ معهم - ولا أقول لهم - أكبر عـدد ممكن من القصائد. وهدفى من تقديـم هذه القراءة أن أدعو غـيرى أن يقـدم قصـائد أخرى بطريقـته الخـاصة فى القراءة، وأن يهـدى إلى القارىء المتعطش نمـوذجاً فى القراءة أفـضل من النموذج الذى أقـدمه، ويخيـل إلى أن القارىء مل الإشـارات العامـة الغامـضة، كمـا مل الإشارات المتعالية إلى الفلسفـات، والمذاهب، والمدارس، وأصبح فى حاجة ماسة إلى النموذج التطبيقى. وأنا على يقين من أن تراكم نماذج القراءة - حتى على نحو كمى - والإلحـاح بها على ذهن القارىء سـيلفت النظر يوماً مـا إلى أن ثمة شيـئاً رائعاً، مفيداً ممتعاً، فى الشعر لا يستقيم بدونه أمر الحياة.

أما إذا لم تثمر مثل هذه الدعوة إلى قراءة «النص الشوقى»، وبقينا ندور فى فلك أنه شاعر الأمة، وأمير الشعراء، أو الشاعر الذاتى السطحى التقليدى الذى لا يعرف أصول فنه، فسيـبقى شوقى فى حياتنا كالشبح، الذى يتحـدث الناس جميعاً عنه دون أن يكون واحداً منهم قـادراً على وصفه باعتـباره كياناً ملمـوساً من لحم ودم.

لبنان (٧)

١ - السـحـر مـن سـود العـيـون لقـيـتـه
والبـابـلى بلـحظهـن سـقـيـتـه

٢ - الفـاترات ومـا فـتـرن رمـاية
بمسـدد بـين الضـلوع مـبـيـتـه

٣ - النـاعــــســـــات الموقظـاتى للـهـــوى

المغـــــريات بـه وكنـت سليــــــتـــــه

٤ - القـــــاتـلات بعــــابث فى جـــــفنه

ثمـل الغـــرار مـــعــــربد إصليـــتــــه (٨)

٥ - الشـــارعـــات الــهـدب أمـــثـــال القنا

يحى الطـعـــــين بـنظـرة ويمـــــيـــــتـــــه

٦ - النـاســـجـــات على ســـواء سطوره

ســقـــمـــاً عـلى منوالـهن كـــسيـــتــــه

٧ - وأغن أكـــحل مـن مـــهـــا بكـفـيـــة

علقـت مـحـــاجــره دمى وعـلقـتـــه (٩)

٨ - لـبنـان دارته وفـــيــــــه كنـاســـــه

بـين الـقنـا الخطـار خط نـحـــيـــتـــــه

٩ - السلســـبـــيـل من الجــــداول ورده

والآس من خـــضــر الخـــمــــائـل قـــوته

١٠ - إن قلت تمـثـال الجـمــــال منصـــبـاً

قـــال الجـــمــــال براحـــتـى مـثلتـــه

١١ - دخل الكـنيـسة فـــارتقـــبت فلـم يطل

فــأتيـت دون طريقـــه فـــزحـــمـــتــه

١٢ - فـــازور غـــضــبـــانـاً وأعـــرض نافــراً

حـــال من الـغــيـــد الملاح عـــرفـــتـــه

١٣ - فصرفت تلعابى إلى أترابه

وزعمتهن لبانتى فأغرته

١٤ - فمشى إلى وليس أول جؤذر

وقعت عليه حبائلى فقنصته

١٥ - قد جاء من سحر الجفنون فصادنى

وأتيت من سحر البيان فصدته

١٦ - لما ظفرت به على حرم الهدى

لابن البتول وللصلاة وهبته

١٧ - قالت ترى نجم البيان فقلت بل

أفق البيان بأرضكم يممته

١٨ - بلغ السها بشموسه وبدوره

لبنان وانتظم المشارق صيته

١٩ - من كل عالى القدر من أعلامه

تتهلل الفصحى إذا سميته

٢٠ - حامى الحقيقة لا القديم يؤوده

حفظاً ولا طلب الجديد يفوته

٢١ - وعلى المشيد الفخم من آثاره

خلق يبين جلاله وثبوته

٢٢ - فى كل رابية وكل قرارة

تبر القرائح فى التراب لمحته

٢٣ - أقبلت أبكي العلم حول رسومهم

ثم انثنيت إلى البيان بكيته

٢٤ - لبنان والخلد اختراع الله لم

يوسم بأزين منهما ملكوته

٢٥ - هو ذروة في الحسن غير مرومة

وذرا البراعة والحجى «بيروته» (١٠)

٢٦ - ملك الهضاب الشم سلطان الربى

هام السحاب عروشه وتخونه

٢٧ - سيناء شاطره الجلال فلا يرى

إلا له سبحاته وسموته (١١)

٢٨ - والأبلق الفرد انتهت أوصافه

في السؤود العالي له ونعوته

٢٩ - جبل على آذار يزري صيفه

وشتاؤه يئد القرى جبروته

٣٠ - أبهى من الوشي الكريم مروجه

وألذ من عطل النحور مروته (١٢)

٣١ - يغشى روابيه على كافورها

مسك الوهاد فتيقه وفتيته

٣٢ - وكأن أيام الشباب ربوعه

وكأن أحلام الكعاب بيوته

٣٣ - وكـــأن ريعـــان الصـــبـــا ريحـــانه

ســـــر الســـــرور يجـــــوده ويـقـــــوته

٣٤ - وكـــــــــأن أثـداء الـنـواهـد تـيـنـه

وكـــــــأن أقـــــــراط الـولائـد تـوتـه

٣٥ - وكـــأن همس الـقـــاع فى أذن الصـــفـــا

صـــوت العـــتــاب ظـهـــوره وخـــفـــوته

٣٦ - وكـــأن مـــاءهـــمـــا وجـــرس لجـــينه

وضح الـعـــروس تبـــينه وتـصـــيـــتـــه

٣٧ - زعـــــــمـــــــاء لـبنـان وأهـل نديـه

لـبنـان فى نـاديكـمـــــو عظـمـــتـــــه

٣٨ - قـــد زادنى إقـــبـــالكم وقـــبـــولـكم

شـــرفـــاً علـى الشـــرف الـذى أولـيـتـــه

٣٩ - تاج الـنيـــــابة فى رفـــيع رؤوسـكم

لـم يـشـــــــر لـؤلـؤه ولا يـاقـــــوتـه

٤٠ - «مـــوسـى» عـــدو الرق حـــول لـوائكم

لا الظـلم يـرهبــــه ولا طاغـــــوته (١٣).

٤١ - أنتم وصـــاحـــبكم إذا أصـــبحـــتـمـــو

كـــالشـــهـــر أكـــمل عـــدة مـــوقـــوته

٤٢ - هو غـــــرة الأيام فـــيـــــه وكلـكم

آحــــاده فى فـــــضـله وســـبـــــوتـه

- ٣ -

تبدأ القصيدة بداية «صوتية» شديدة، تتمثل فى ذلك الحرف المشدد فى كلمة «السحر» من البيت الأول:

السحر من سود العيون لقيته والبابلى بلحظهن سقيته

وهى بداية متحدية تعلن عن أن الشاعر سينحت قصيدته من صخر، وسيعبد طريقها كما يعبد الطريق الجبلى بواسطة «التفجير»، حتى تستوى عملاً «كلاسيكياً» نموذجياً مبنياً على نحو هندسى، منطقى، يشتمل على بداية، ووسط، ونهاية، كما يشتمل على زوايا وأروقة، وله معمار مكتمل الأركان، يصاغ فى موسيقى متدرجة، مستوية ومتموجة، صاعدة وهابطة، يشبه عمل النحات، ويشبه عمل الرسام، ويشبه الغابة الطبيعية، ويشبه البحر، ويشبه الجبال ذات الأخاديد - أو بعبارة تغنى عن كل هذا - يشبه الحياة!

وتضعنا كلمة الافتتاح «السحر» منذ البداية فى حالة من العمق؛ والتطلع والخوف، وكل ما إلى ذلك من أنواع «عدم اليقين» و«توقع الخوارق». وقد واجهنا الشاعر بهذه الكلمة، أو بهذه القيمة اللغوية، منذ البداية، وذلك حتى نقع فى أسرها (وربما قلت فى «سحرها»)؛ ثم لم يلبث أن ربطها ربطا وثيقاً بالسواد (من سود العيون)، فبان لنا أنه ليس السحر فحسب، بل السحر الحاصل من «سود العيون» (فهل يراد منا أن نقع فى أسر جديد هو أسر «السحر الأسود»؟) ولابد أن تكون النتيجة المتوقعة لأن أثر هذا «السحر» فى النفس أثر لا يمكن أن يقاوم. إنه يضع النفس فى حالة «فقدان سيطرة»، ويجىء الشطر الثانى من البيت كاشفاً بطريقة لاخفاء فيها عن «فقدان السيطرة» هذا؛ وذلك عن طريق «الاطراد والتجانس»؛ فإذا كان «السحر من سود العيون» يفقدنا السيطرة على النفس فإن «البابلى» (الخمر الجيدة) تفعل بنا الشىء ذاته، أو قل تضاعف الإحساس «بالسحر من سود العيون» و«تتوازن» معه و«تتجانس».

وفقدان السيطرة يعنى سلب عنصر «الحدة» فى الإحساس بإشاعة الخدر فيه. وهذا السلب الذى يحدث - ضرورة - بفعل السحر، ويعمق بفعل «البابلى»، يجانس فى البيت الثانى بقيمتين لغويتين هما «الفاترات» و«مافترن»، وهما قيمتان تقويان أثر «الفتور»، وتقويان الإحساس بأسر السحر، وأسر الخمر، فتنتشر - نتيجة ذلك - ظلال الخدر على مساحة واسعة، ترتد إلى الخلف (البيت الأول) وتنتشر إلى الأمام؛ ونحن ما نكاد ندرك «الاطراد» الماثل فى «السحر» و«الفتور» حتى ندرك «التقابل» الماثل فى «الفاترات» و«مافترن».

وفى هذه المرحلة المبكرة من القصيدة يبدأ وعينا فى إدراك أن هذه القصيدة مبنية من مادة «مطردة» و«متجانسة»، ومن مادة «متقابلة»، وهذا يقوى إحساسنا بالقيم المعبر عنها فى القصيدة، ويوضح لنا دلالات المعانى. ويأتى هذا من جمع الشىء إلى شبيهه أحياناً، وإلى نقيضه أحياناً. ويفعل «التقابل» فى الأبيات التالية فعله، ويكون هو العصب الأساسى الذى يمد عليه شوقى نسيج المعنى. ومن الواضح أن أسلوب «اللعب الحر على المتقابلات» يسود سيادة مطلقة من بداية البيت الثانى إلى نهاية البيت السادس:

الفاترات وما فترن رماية	بمسدد بين الضلوع مبيته
الناعسات الموقظاتى للهوى	المغريات به وكنت سليته
القاتلات بعابث فى جفنه	ثمل الغرار معربد إصليته
الشارعات الهدب أمثال القنا	يحيى الطعين بنظرة ويميته
الناسجات على سواء سطوره	سقماً على منوالهن كسيته

فبالإضافة إلى «الفاترات» و«مافترن» فى البيت الثانى من القصيدة نجد «المسدد» (الحركة والانطلاق)، و«مبيته» (الاستقرار المقابل للحركة) فى البيت ذاته. وفى البيت الثالث نجد مقابلة ظاهرة للعيان فى «الناعسات - الموقظاتى» ومقابلة أخفى منها قليلاً فى «المغريات» و«سليته»؛ إذ الإغراء نوع من التحريك، «والسلوى» نوع من الثبات فى النسيان، وتقام فى البيت الرابع مقابلة بين «ثمل»

و«معربد» مع أن السبب فيهما واحد. وفى الخامس تنهض بين «يحيى» و«يميت». وهذا كله مع اتصال «المعنى الأم» الناشئ من «العيون» و«السحر فى العيون» و«الفتور» فى الألحاظ، و«الفتور» الناشئ من الخمر، ثم الرماح والقنا (التى هى الألحاظ) التى تشيع جواً من الحرب المعلنة والخفية.

ويقدم البيت السادس نوعاً من المقابلة الخفية الكائنة بين السقم «سقماً» (وما يتبعه من تعرى الجسم من الشحم واللحم)، وكلمة «كسيته». وبهذا القدر من النظر فى القصيدة يتضح أن شوقى ألقى نظرة خاطفة على جزئيات الموقف، وصورها بأسلوبه المختار: وكان تصويره سريعاً خاطفاً كذلك. وهو بهذا كأنه مسافر فى طائرة يستعرض المنظر من عل فى سمائه التى تمكنه من رؤية كل التفاصيل، ولا تترك له سرعة الطائرة - فى الوقت ذاته - أن يتوقف عن الجزئيات لفحصها ببطء. ومن ناحية أخرى لا يريد هو نفسه أن يتوقف عند فحص الجزئيات، وذلك حتى لا تفوته روعة المشهد العام الذى يخلب لبه. ويمكن أن نشبه كذلك بزائر ينزل مدينة لأول مرة، فهو يدرك منها أول ما يدرك معمارها العام، وفهرسة شوارعها وميادينها، وقبابها، وحدائقها، وذلك على نحو إجمالى، لكنه واضح تماماً.

لقد تحدث عن «المنظر العام بجزئياته» - إن صح التعبير - حديثاً بدا فى هيمنة صيغة الجمع فى: «العيون»، «بلحظهن»، «الفاترات»، «فترن»، «الناعسات»، «الموقظاتى»، «المغريات»، «القاتلات»، «الناسجات»، ودل على انبهاره بهذا «المنظر العام المفصل»، وآن الأوان أن يقف الآن - بعد «المسح العام» للجمال - عند موقف تفصيلى؛ جمال بعينه، إنسان بعينه، أو هو - برؤية شوقى المجازية - «ظبى» - أو «مها» - من ظباء لبنان بعينه:

وأغن أكحل من مها «بكفية»	علقت محاجره دمى وعلقته .
لبنان دارته وفيه كناسه	بين القنا الخطار خط نحيته
السلسبيل من الجداول ورده	والآس من خضر الخمائل قوته
إن قلت تمثال الجمال منصباً	قال الجمال براحتى مثلته

. كان شوقى قد خصص للمنظر العام ستة أبيات، وهو يخصص الآن للمنظر الخاص عشرة أبيات (هذه أربعة منها، وستتلو ستة أخرى)، وهذه قسمة شبه عادلة (حتى من الناحية الكمية البحتة).

والملاحظ أولاً أن أسلوب «الإيهام» (فى الإشارة إلى المرأة الجميلة على أنها «مها»: واستيفاء صفاتها، ومن ثم أركان الصورة التعبيرية على هذا الأساس) مستمر فى الأبيات الأربعة السابقة؛ و«أغن أكحل» (جمع بين سحرى الصوت والسمة)، والملاحظ ثانياً أن شوقى يصل «الكحل» هنا «بالسواد» هناك فى مطلع القصيدة، فيبقينا واقعين تحت تأثير «السحر من سود العيون لقيته»، كما يصل «علقت محاجره دمى وعلقته» هنا «بالبالى يلحظهن سقيته» هناك؛ فالمحاجر هنا تعلق الدم، والخمر إنما تؤثر عن طريق الوصول إلى الدم. والملاحظ ثالثاً أنه يذكر «لبنان» فى البيت الثامن - ولأول مرة فى القصيدة - ولكنه لا يقف عنده، وإنما يتخذه فحسب معبراً لاستيفاء الموقف الذى يحاول استيفاءه منذ مطلع القصيدة.

ولاتزال العناصر الطبيعية تفيض عليه؛ الماء الجارى، والخضرة الشاملة، وهو لايستخدمها باعتبارها هدفاً فى ذاتها، وبعبارة أدق لا يذكرها مفردة، وإنما من حيث هى خيط فى نسيج خاص، يعود به فى النهاية إلى هذا الكيان الجميل الذى يدور حوله من شتى الزوايا ليبرز لنا جماله كاملاً، حتى لكأنه تمثال ينحته شوقى على نحو ما يحب. ونحس أن شوقى نفسه على وعى بأنه «ينحت» بالشعر تمثالاً لهذا المخلوق الجميل، ولم يكن عمل «المثال» بعيداً أبداً عن ذهنه، أو لم يكن نحته القصيدة من «مادة خام» هى اللغة، بعيداً فى ذهنه عن نحت «المثال» تمثاله الجميل من مادة الحجر الخام التى يشكل منها:

إن قلت تمثال الجمال منصباً   قال الجمال براحتى مثلته

و«الإيهام» - الذى استمر منذ مطلع القصيدة، والذى قدم لنا الإنسان الجميل فى صورة المها - يكتسب معناه فى ضوء حقيقة واقعية هى أن شوقياً شاعر

ذو رؤية «كلاسيكية جديدة»، ومعنى هذه الصفة أنه ينشئ عمله الشعرى بطاقة كبيرة تعمل من خلال الأطر والتقاليد، وألوان السياق المتوارثة. وينبغى ألا يتبادر إلى الذهن أن هذه الرؤية الكلاسيكية تقلل من شأن شاعرية شوقى، أو تحط من قدر طاقته الإبداعية. ويكفى أن نستحضر فى الذهن أن كورنى، وراسين، وملتن، وبوب، وجونسون، ودريدن، وسواهم من العمالقة، كانوا شعراء كلاسيكيين. وغاية ما يمكن أن يقال إن الشاعر الكلاسيكى يرى أن موهبته - وهو موهبة فرد - لا تحدث أثرها كاملاً إلا إذا عملت ضمن حدود مشروعة معترف بها، وأن الصوت الفرد لا يمكن أن يصنع «سمفونية» شعرية، وأن الركائز و«المراجع» التى أرساها الأقدمون، شاعراً عبقرياً بعد شاعر عبقرى، هى الصيغة الملائمة المؤثرة التى يجب أن يعزف فى إطارها اللحن العبقرى الجديد؛ وهنا ينحصر «الخلق» - بمعنى الاختراع على غير مثال سابق - فى أضيق الحدود، ويبقى «الخلق» على نموذج ومثال مستقر فى وعى المتلقى مضماراً ممتداً بدون حدود.

ثم يتحول الإيهام السائد منذ مطلع القصيدة تحولاً «محسوباً» فى البيت الحادى عشر، ويعلن عن هذا التحول فى العبارة الأولى: «دخل الكنيسة». لقد كنا من قبل ندرك أن شوقياً يصف فتاة جميلة، ولكن من خلال «إيهام» كامل بأنه يصف حيواناً لطيفاً جميلاً، أما وقد قال الآن: «دخل الكنيسة» فقد مال بالصفة إلى «الإنسان الجميل»، وأصبح من حقنا أن نقول: آه، وإذن فأنت تصف إنساناً، وهل يدخل الظبى الكنيسة؟ وقد يقال: نعم يدخلها فى الشعر؛ فقد حمحم حصان عنترة شاكياً، وتأوهت ناقة المثقب العبدى - شاكية أيضاً - تأوه الرجل الحزين، ولكن بوسعنا أن نرد أيضاً بأن الشاعر هنا «شوقى» يقوم بهذا التحول (أو الترشيح) الذى يسوغ لنا أن نفهم منه - ومعه - بأن السياق الذى يضع فيه هذا الكائن يتحول من عالم «المها الجميل» إلى عالم «الفتاة الجميلة». على أن هذا ليس التحول الوحيد الذى يطالعنا منذ هذا البيت الحادى عشر، فقد قام شوقى بتحول

آخـر مهم هو التـحـول بأسلوب الأداء من الأسلوب «الوصـفى التصـويرى» إلى أسلوب «القصص الخـالص»، لقد خفت الصور القـائمة على التشبـيهات فى هذا القسم إلى حد كبير، وحل محلها تتابع الحدث القصصى. ولقد أصبح هذا الكيان الجميل، الذى داعبه وأسكره على نحو غامض فى أول القصـيدة، كياناً حقيقاً من لحم ودم، يتحـرك أمام عينه، ويخايله، ويسـمح له أن يخاتله. وهذا يدل على أن الرمز قد اكتمل على نحو عـاد يسمح له بأن ينسج حوله القصص، وأن نسير نحن فيه معه غير قلقين:

دخل الكنيـسة فـارتقـبت فلم يطل	فـأتيت دون طـريقـه فـزحـمـتـه
فـازور غـضـبـاناً وأعـرض نافـراً	حـال من الغـيـد الملاح عـرفـتـه
فـصـرفـت تلعـابى إلـى أترابه	وزعـمـتـهن لبـانـتى فـأغـرته
فـمـشى إلى وليس أول جـؤذر	وقـعت عليـه حـبـائلى فـقنصـتـه
قد جاء من سحر الجـفون فصادنى	وأتيت من سـحر البـيـان فصـدته
لما ظفـرت به على حـرم الـهـدى	لابن البـتـول وللصـلاة وهبـتـه

تلك قصة تقلـيدية مكتملة العناصر، فيـها الشخصـية، والحدث المتطور عن طريق الصـراع الخفى الصـامت، وفيـها العـقدة، والحل، ومـا إلى ذلك مما يردده واصفو (ولا أقول نقاد) القصص. ويمكن أن يقال إن البطل هنا هو الراوى، وقد عقـد لنفسه لواء «الهـيمنة» المطلقة، وذاك حـين صاغ القصة كلـها بضميـر المفرد المتكلم. إنه العـالم ببواطن الأمور، الذى يمـسك بخيوط الموقف كـلها فى يديه. ولديه ثقـة مطلقة، ومـعرفة كـاملة، بإدارة هذه الخيـوط، كمـا أنه متـأكد من أن الموقف سينتـهى لصالحه. و«الهـيمنة» واضحة منذ الـلحظة الأولى: «ارتقبت فلم يطل»؛ إنه لم يكلف نفـسه حتى مـشقـة الانتظار الطويل، ولم يستـغرق فى يديه الموقف المحايد، الذى يسلم إلى بدء الصراع، سـوى بيت واحد هو البيت الأول. وجـزئيات الحـدث فى هذا البيت ينهـض بها شـخص واحد دون اصطدام فـعلين و(الصراع لا ينشـأ - بالضرورة - إلا من احـتكاك فعلين). وهذه الجـزئيات هى:

«ارتقبت» - «لم يطل»- «أتيت دون طريقة» - «زحمته». وبنظرة إلى هذه الأفعال تتأكد لنا ظاهرة «الهيمنة» التى يمارسها البطل؛ ويكفى أن نلاحظ أنه خصص ثلاثة منها لصيغة المتكلم، وفعلاً واحداً لصيغة الغائب.

ولا تبدأ الشخصية الأخرى الفعل إلا مع بداية البيت الثانى، ولكنها تبدأ على نحو نشط يجعل الفعل متبوعاً بسلسلة أفعال:

«فازور غضاباً» (أو لعله متغاضب)، و«أعرض نافراً» أو (لعله متظاهر بالنفور). على أن هذه الأفعال المعلنة لم تقابل من جهة البطل الراوى بمثلها، ولا بأفعال من نوعها (وهذا من حسن السياسة والتكتيك فيما يبدو). لقد تحول الصراع، الذى بدأ معلناً، إلى حرب خفية، وهو نوع من الحرب تؤكد ظاهرة «الهيمنة» من جديد؛ فهى تشير إلى أن الراوى (الشاعر) يمارس خبرته بأنواع النفوس، وما ينبغى عمله فى كل موقف:

فصرفت تلعابى إلى أترابه وزعمتهن لبانتى فأغرته

لقد اختار إثارة نوازع الغيرة سلاحاً للحرب، وقد تبين - فيما انتهت إليه الأمور - أنه كان على يقين من فاعليته هذا السلاح. وتعود «الهيمنة» والثقة المفرطة بالنفس من جديد، وذلك فى شكل نتيجة عملية باهرة:

فمشى إلى وليس أول جؤذر وقعت عليه حبائلى فقنصته

لقد بدأ الشاعر الحديث عن «الشخص الآخر» باعتباره «مها» (وأغن أكحل من مها بكفية)، وتحول به فى وسط الحديث إلى بشر (دخل الكنيسة)، وعاد الآن ليتحدث عنه بصفته «جؤذراً» ولكننا فى الحالات الثلاث لا نتشكك فى كونه «فتاة جميلة» (مع تفاوت هذا التشكك بطبيعة الحال)، كما لا نتشكك فى أن شوقى يبنى بالغزل فى جميع الأحوال بناء شعرياً معادلاً للموصوف، من لغة منظومة على نحو خاص، لغة تصويرية موسيقية، يعزف فيها على وتر الطرب العالى الذى يعمق فى نفوسنا ونحن نطيل الاستماع إلى إيقاع «بحر الكامل»؛ ذلك الإيقاع الذى نسج

على منواله مئات من الشعراء العرب المجيدين الذين سبقوا شوقى، والذين لا يريد شوقى - طواعية واختياراً - أن يتمرد عليهم، بل - على العكس من ذلك - يريد أن يضم صوته القوى إلى أصواتهم القوية.

وإذا كان الذى أسر المشاعر أولاً «السحر من سود العين» فإن الذى أسره فى هذا «المخلوق» المعين أنه جاء من سحر الجفون». وينبغى أن نقف فنطيل الوقوف عند هذين الطرفين اللذين يربطان بين أجزاء القصيدة بقوة. لكأن شوقى يبنى بذلك مجموعة «ركائز» تعود إليها عوامل التأثير الشعرى فى جميع الأحوال.

على أن تحولا آخر يتم على نحو ما فى البيتين الأخيرين من هذا القسم؛ ففى البيت الخامس عشر يتوزع الأمر بالسوية بين «هيمنة»البطل، و«هيمنة» الطرف الآخر:

قد جاء من سحر الجفون فصادنى   وأتيت من سحر البيان فصدته

وإذن فقد وقع الشاعر فى «الحبائل» التى أوقع فيها الطرف الآخر، ولم تكن له آخر الأمر الغلبة المطلقة. على أنه يقوم بتصرف مثير فى النهاية فيطلق صيده طواعية واختياراً، وذلك بعد كل الجهد المبذول، والحرب المعلنة والخفية (اللتين كانتا فيما يبدو مقصودتين لذاتهما). ولا يكفى التعليل الذى أورده الشاعر دليلاً مقنعاً؛ فكما أن «الصلاة والمسيح عيسى» يمكن أن يكونا سبباً لتركه، يمكن أن يكوننا سبباً للتشبث به. إنما يكمن السر كله فى أن شوقى - فى كل ما قال - لا يتغزل غزلاً حقيقياً، وإنما يبنى قصيدة «محكمة الصنع» على الطراز الكلاسيكى. إنه يلعب لعباً فنياً حراً، وهو ليس متورطاً فى شىء يسلبه إرادته، ويغلبه على أمره، ومن ثم فهو يريد أن يبقى «سيد الموقف» حتى اللحظة الأخيرة، وهل ثمة سيادة على النفس أقوى من أن يصارع المرء إرادة شخص آخر، وينتصر انتصاراً حتمياً فى الصراع، ثم يتخلى عن «مغنمه» تخلياً اختيارياً؟ ولا يعنى هذا التخلى بحال أن شوقى لم يحقق غرضه، أو لم يشف غليله؛ لقد حقق مراده، وشفى

نفسه، ولكن من الناحية الفنية، وهى الناحية الجوهرية فيما يتصل بكل شاعر حقيقى، وفيما يتصل بالشاعر الكلاسيكى بصفة خاصة. إن معركته الحقيقية ليست مع ظبى أو مها، بل ليست حتى مع فتاة جميلة. إنها مع خامات فنه ووسائله. إنها مع نفسه آخر الأمر، وهو إذ صاغ الموقف، أو نحته نحتاً، مرحلة بعد مرحلة، متدرجاً من «السحر العام» إلى «السحر الخاص» إلى «الالتحام بالجمال»، والحصول عليه، ثم التطهر بالشعر، أصبح عنده سواء أن يحتفظ بمغنمه إو يطلقه! ولماذا يحتفظ به؟ ألتحقيق المتعة؟ إن المتعة قد تحققت أصلاً ببناء المعانى بناء شعرياً، والشعر هو ما يطلب المزيد منه الآن، ولا يطلبه من أية نواح آخرى.

ويأتى هذا المزيد من المتعة بالإبحار الشعرى حين يحقق تحولاً آخر فى مجرى القصيدة بجزء حيوى منها يبدأ بالبيت السابع عشر ويستغرق تسعة أبيات:

قالت ترى نجم البيان فقلت بل	أفق البيان بأرضكم يممته
بلغ السها بشموسه وبدوره	لبنان وانتظم المشارق صيته
من كل عالى القدر من أعلامه	تتهلل الفصحى إذا سميته
حامى الحقيقة لا القديم يؤوده	حفظاً ولا طلب الجديد يفوته
وعلى المشيد الفخم من آثاره	خلق يبين جلاله وثبوته
فى كل رابية وكل قرارة	تبر القرائح فى التراب لمحته
أقبلت أبكى العلم حول رسومهم	ثم اثنيت إلى البيان بكيته
لبنان والخلد اختراع الله لم	يوسم بأزين منهما ملكوته
هو ذروة فى الحسن غير مرومة	وذرا البراعة والحجى بيروته

وتعود حيوية هذا الجزء إلى أنه يحقق جوانب أساسية من «كلاسيكية» القصيدة، يدفع بها خطوة - بل خطوات - نحو تكامل بنائها. وأول هذه الجوانب مزج العناصر الطبيعية بالنواحى البشرية فى توازن مؤثر. وإذا تجاوزنا عن الصفة الفخمة التى خلعها شوقى على نفسه فى «نجم البيان» (١٤) والتفتنا إلى الناحية

التركيبيـة فى القصيدة وجدنا أنه يوازن هذه الصفة فى الحال بـعبارة «أفق البيان»، كما أنه يوازن مطلع «نجم البيان» (السماء) بكلمة «أرضكم». ونحن إذ ندرك هذا التوازن نصـبح أكثر وعـياً بعنصر «كـلاسيكى» أصـيل فى القصيـدة، وهو عنصر التوازن البارع الذى يمـسك فيه شوقى بخليط مدهش من «مادة العـمل» وينظمها دون كبير جهد، ودون أدنى تكلف، ويحكم توزيعـها بحس مرهف، وطاقة عالية مدربة.

ويطرد تنسيق العناصر الطبيعية، وتوازن توزيعها، فى البيت الثامن عشر:

بلغ السها بشمـوسه وبـدوره لبنان وانتـظم المشـارق صيـته

وقد ننظر نظرة عـاجلة فنقول إن كل مـا فى هذا البيت ينتـمى إلى «العناصر الطبـيعيـة الصامـتة»، وهل نطالع فى هذا البـيت سوى «السـها» و«الشـموس»، و«البـدور»، و«لبنان»، و«المشـارق»؟ ولكننا إذ نعـيد الـنظر ندرك - بالطبع - أن «الشموس والبدور» هم «أهل لبنان». وبذا يبـدأ «العنصر البشرى» فى أخذ مكانه داخل العناصـر الطبيـعـية الخـالصة، مما يجـعلنا نقـول - دون تعسف - إننا أمـام عنصرين بشـريين هما «شـموسه وبدوره»، وثلاثة عناصـر طبيـعية هى «السـها»، و«لبنان»، و«المشارق». وقد نمضـى فى استخراج ألوان أخرى من التـقابل فى قيم لغوية أخرى فى البيت فى «بلغ»، و«انتظم»... إلخ.

وحين يمـضى شوقى إلى إحـداث مزيد من «التـوازن» يدخل إلى البناء فى القصـيدة عناصر جديدة، فـهو يوازن فى البيت التـالى (التاسع عشـر) بين عنصر بشرى (من أعلامه):

من كل عالى القدر من أعلامه تـتهـلل الفصـحى إذا سمـيتـه

وبين عنصـر معنوى، موغـل فى معنويتـه، هو «الفصحى». والـتوازن بين هذين العنصـرين توازن «مقـابلة»، وتوازن «اطراد» فى الوقت ذاته، وهو يقـوى وعينا «بكلاسيكية» الشاعر الـتى تبحث عن «الخاص» فى الناس (أعلامه) والخاص

فى الأشـيـاء (الفـصحـى)، (وانظر إلى «الاطراد» الماثل فى «عـالى القـدر» وفى «أعلامه»، و«الفصحى»؛ فكلها قيم تتجه إلى اقتناص النمط الأمثل فى كل شىء؛ ذلك النمط الذى يشغل ذهن شوقى - الشاعر الكلاسيكى - إلى أقصى حد).

وفى البيت العـشرين يكشف عن مـوقف «متوازن» آخـر، ولكن من زاوية جـديدة هى زاوية «التوسط» فى إدراك الحـقيـقة، والـتفكيـر فيـها على أنهـا هى «الواسطة الرابطة» بين القـديم والحـديث. ومرة أخـرى أقول إن شـوقى يكشف بموقفه المعـتدل غير المنحاز بين الماضى والحـاضر، عن سمة كلاسـيكية أصيلة؛ إذ حماية «الحقيقة» تتجلى عنده فى هذا الموقف الوسط:

حامى الحقيقة لا القديم يؤوده   حفـظاً ولا طلب الجـديد يفوته

وهو موقف «كلاسـيكى» رزين، لا يتعبد بالماضى ولا يـنكر الحاضر، وهو- فى الوقت ذاته - لا يلـقى بالاً لمن ينكر القـدم وتبـهـره - فـحـسب - منجـزات الحاضر، إنه موقف «الاعتدال» الذى لا يعـترف «بالتطرف». وثمة مقابلة كائنة بين «القديم والحـديث»، ومقـابلة أخرى كائـنة بين «يؤوده» و«يفوته»، وهى مـقابلة أساسها أن حـفظ الماضى إذا استشعر على أنه عبء ثقيل فـإنه قد يؤدى إلى فوات الفرصة فى استيعاب منجزات الحاضر.

ومع ذلك الاعتـدال فإن شوقى - ومن زاوية كـلاسيكية أيضاً - مـيال إلى الارتكاز قليلاً على الماضى فى بعض الأمور (١٦)، وهو يخـصص الأبيات الثلاثة الباقية فى هذا القسم لهذا الارتكاز:

وعلى المشـيـد الفـخم من آثاره   خلـق بيـين جـلالـه وثبـوته
فى كـل رابيـة وكـل قـرارة   تبـر القـرائـح فى التـراب لمحتـه
أقبلت أبكى العلم حـول رسومهم   ثم انثنـيت إلى البـيـان بـكيتـه

والارتكاز على المـاضى واضح من الصـفـات الواردة فى المعـجم (وتأمل كلمات «الفـخم» و«جلاله» و«ثبوته»)، ولكنه أوضح فـى ذلك الولاء المتجلى فى

التـدرج - فى الأبيات - من مـجرد «الإعـجـاب» فى البيت الأول، إلى البـحث المضنى الذى يشبـه «الحفريات التاريخيـة» فى البيت الثانى، إلى الاستـعبار و«بكاء الأطلال» فى البيت الثالث. عـلى أن التوازن الهندسى «الدقيق» والحرفة الشـوقية - حرفة النقش والترصيع والمقابلة - وضروب المهارة المعمارية - تبقى واضحة أتم الوضوح. وهى تتـجلى فى «التقابل» الكائن بيـن شطرى البيت الأول؛ إذ يجلى الشطر الأول مظهـر الماضى، ويكشف الشطر الثانى عن قـيمـة كائنة فى الحـاضر ومائلة للعيـان، كما تتجلى فى «المقـابلات» المعجمية فى البـيت الثانى («رابية» - قراءة» - «تبر - التـراب»)، وفى «العلم» و«البيان» فى البيت الثالث. وثمـة قيمة ملحة تسرى فى هذا القسم سريان الدم فى الشرايين، وهى قـيمة لمسها شوقى لمساً فى المقطع السـابق (الأبيات - القـصة)، ولكنهـا هنا تسود سـيادة مطلقـة، وتلك القيـمة هى «البيـان» وما يتصل به؛ لقـد كررت بلفظهـا فى سياق واحـد من قبل «سـحر البـيان»، وفى ألوان عـدة من السـياق هنا: «نجـم البيـان» و«أفق البيـان» و«انثنيت إلى البيان»، ودار الشـاعر حولها فى مواضع أخرى: «تتـهلل الفصحى» و«تبـر القـرائح» و«أبكى الـعلم»، وهو إذ يصل إلى هـذه المرحلة يتـمـم النفس الشعرى بالبيتين التاليين:

لـبنان والخـلد اخـتراع الله لـم ... يوسـم بأزين منـهـما ملـكوتـه

هو زروة فى الحسن غيـر مـرومة ... وذرا البـراعـة والحجـى بيروته

وما دام قد وصل إلى «العلم» فمن المؤثر أن يقـرن إليه هنا «الاختراع»، وما دام قد قرن «الاختراع» «بالعلـم» فى نسق شعرى فمن المؤثر أن يخلع هذا الوصف «بأزين» على الموصوف، وذلك ليحلق الموقف كله بعالم الفن الجـميل، وكما كان ذكره «للبنان» فى كل مرة ذكراً خـاطفاً كان ذكره هنا «لبيروت» ذكراً خاطـفاً؛ فهما هنا وهناك قيمتان شعريتان أكثر منهما حقيقتين جغرافيتين.

وعند هذا الحد يعود شوقى إلى العزف على وتر يكاد يكون خـالصاً للطبيعة الصامـتة. والحق أن هذا العنصر لم يغـب عن القصيـدة على الإطلاق، وقد أنتج

هذا العزف هنا لحناً طال طولاً نسبياً؛ فبلغت أبياته أحد عشر بيتاً تبتدئ بالبيت السادس والعشرين، وتنتهى بالبيت السادس والثلاثين:

سيناء شاطره الجلال فلا يرى … إلا له سبحاته وسموته

والأبلق الفرد انتهت أوصافه … فى السؤود العالى له ونعوته

ملك الهضاب الشم سلطان الربى … هام السحاب عروشه وتخوته

جبل على آذار يزرى صيفه … وشتاؤه يئد القرى جبروته

أبهى من الوشى الكريم مروجه … وألذ من عطل النحور مروته

يغشى روابيه على كافورها … مسك الوهاد عتيقه وفتيته

وكأن أيام الشباب ربوعه … وكأن أحلام الكعاب بيوته

وكأن ريعان الصبا ريحانه … سر السرور بجوده وبقوته

وكأن أثداء النواهد تينه … وكأن أقراط الولائد توته

وكأن همس القاع فى أذن الصفا … صوت العتاب ظهوره وخفوته

وكأن ماءهما وجرس لجينه … وضح العروس تبينه وتصيته

إن طبيعة الجبال الوعرة تملأ على القارئ وعيه وهو يستوعب هذه الأبيات، وصفة «العظمة» هى الصفة السائدة للطبيعة هنا، ولا يخفى شوقى امتلاء نفسه بهذا «الجلال الملكى» - «ملك الجبال الشم، سلطان الربى» - «هام السحاب عروشه وتخوته». على أن «العظمة» لا تقف حدودها عند هذا المعجم «الملكى»، وإنما ترفده بما يلائمه من «الرفعة» المتمثلة فى «الهضاب» و«الربا»، «هام السحاب» ويعود هذا الامتلاء «بالعظمة» ملحاً فى البيت الثانى؛ فيفرض نفسه من خلال «الجلال». وتوازن «السبحات» «والسموات». ولسنا بحاجة حتى إلى إمعان النظر لنرى وضوح هذا الخيط «الجليل»، واطراده فى الأبيات؛ ففى البيت الثالث من هذا القسم يطالعنا فى «الفرد»، وفى «السؤدد العالى»، وفى البيت الرابع يطالعنا فى «الجبروت».

ثم تتـحول صفـة «العظمـة» إلى صفة لـيست بعـيدة جداً عـنها هى صـفة «الأناقة» و«الأبهة». وهى مرسومة بريشة فنان فى:

أبهى من الوشى الكريم مروجه   وألـذ من عطل النـحور مروته

والتوازن الذى يعتـمد عليه هنا هو توازن المساحـات (المروج والمروت)، كما أنه توازن الألوان (خـضـرة المروج، واصـفـرار المروت)، وهذا التـوازن «المكانى اللونى» يسـتمر فـيما يلى من الأبيـات، «فالروابى» (المسـاحة) تقابـلها «الوهاد»، وفتيق المسك (المسك المخلوط) يقابله فتيت المسك (المسك المسحوق)؛ وهكذا تغزل الخـيوط «الملونة» على «المسـاحـات» المتوازنة المتـقابلة فـتـحدث فى نفـوسنا الأثر المطلوب، وهو أثر يحدث أصلاً من رنين اللغة، ومعانيها الإيحائية لا المعجمية، ثم من طريقة رصف الكلمات على طرز خاصة، ومن الإيقاع والموسيقى الحادثين من كل ذلك فى نهاية المطاف.

أما الأبيات البـاقية فى وصف الجبل فقد عـمد فيها شوقى إلى نغـمة شعرية حادة عالية تحدث من توالى أداة التشبـيه كأن»، وسيادتها على نحو مطلق (تكررت سبع مرات فى «سياقات» مختلفة). ومجـموعة التشبيهات التى تقدم فى هذا الجزء هى وسيلة الشاعر إلى التعبير عما يحدثه المنظر الماثل (أو المتخيل) فى نفسه، وذلك بغية تقـريب المعنى الذى يريد توصيله على أدق صورة ممكنة. وهو يـعمد إلى نوع من التوازن «الـشكلى» الموسيـقى ليقيم عـليه أساس البـيت الثانى والثـلاثين من القصـيدة: «أيام الشبـاب» - «أحلام الكعاب». كمـا يعمد إلى توازن آخـر يحدث نوعا مختلفا من الموسيـقى، وذلك فى «ربوعه - بيوته». وفى البيت التالى يجدل خيوط النسيج الشـعرى فيبرز الإيقاع المتـوازن فى «ريعان» و«ريحان»، وكذلك فى توالى حـرف السين «سـر السـرور»، وفى تقارب المقـاطع الصـوتية فى «يجـوده» و«يقوته»، حتى إذا انتـهى إلى البيت الرابع والثلاثين بنى التشبيه على مادة حسية مثـيرة فى الشطر الأول (أثداء النواهد تينه)، وعلى مـادة أقل إثارة منها بكثـير فى

الشطر الثانى (أقـراط الولائد توته)، وهذا يحدث أيضاً نوعا من التـوازن بين مادة طبيعـية (الأثداء) ومادة صناعية (الحلى)، ثم عـاد إلى عناصر الطبيعية الأسـاسية، كـاشفـاً عن الصـلات الوثيقـة بين هذه العناصـر، وكاشـفـاً عن «الجدل» القـائم و«الحوار» الحميم المستـمر بينهما. وما أشد فاعلية التشـبيه الذى يربط بين التفاعل الصوتى المتـموج فى (همس القـاع فى أذن الصفا)، وصـوت العتاب المتـموج فى (ظهوره وخفوته). ويستمر عنصر الصوت مشكلاً المادة الأصلية فى الصياغة؛ فمن صوت طبـيعى إلى صوت آخر مـختلف فى نوعه وتأثيره؛ فـهو ينتقل مـتدرجاً من «الهـمس» إلى «الوسـوسة» فى «وجـرس لجـينه»، ويصل ذلك بحلى العـروس، تظهره، وتحركه ليحدث صوتاً؛ فنحن هنا أمـام مظهرين مزدوجين يقابلان مظهرين مزدوجـين، الأول «ماؤهمـا» (ماء القاع ومـاء الصفـا) وهو فى حالة حركـة تنتج الجرس، وفى حالة تموج تـظهر اللون الفضى. والثانى «وضح العـروس» (حليها) فى حالة إظهـاره (وضوح اللون) وفى حالة حركـته (تصيتـه) تنتج الجرس (وتأمل محاولة «التوحيد» بين مادتى الحلى والصفة التى خلعها على لون الماء!).

وهكذا نرى أن شوقى قدم فى هذا القسم قيماً تعبيرية بالغة التنوع؛ فمن قوة «الجلال الملكى» إلى جو الفصول الطبيعية، ومن زخارف المناظر الطبيعية وعطائها، إلى ما يعـادل كل ذلك من الأحاسـيس البشرية المتـفجرة، وهل نـستطيع أن ندرك معنى الصيف، والشتاء، والمروج، والروابى، والكافور، والمسك، حق الإدراك إلا فى ضوء كونهـا موازية معادلة على نحو مطلق، لأيام الشبـاب، وأحلام الكعاب، وريعـان الصبـا؟ ويوسـعنا - بل ومن واجبـنا - أن نمضى فى هذا الطريق لإدراك ألوان أخـرى من التوازن بين المسـك «الفتـيق» والمسك «الفـتيت»، وبين «التـين والتوت»، ثم بين كل ذلك وبين عطاء «طبـيعى» من نوع آخر هو «أثداء النواهد». ولعل هذا كله يؤكـد المظهـر الواضح الذى ألح عليـه، وهو «هندسـة» القـصيـدة القـائمـة على مـحاور أسـاسـيـة من «التـقـابل» بكل أنواعـه وأشكاله «المطردة» و«المتعاكـسة»، والحسية والمعنوية، والطـبيعية والبـشرية... إلخ. كل ذلك بهدف بناء عمل شعرى «معمارى»، «متوازن»، و«متكامل».

والحق أن «الجسم» الأساسى للقصيدة يكاد يكتمل بنهاية هذا المقطع، والمقطع الباقى والأخير خاتمة ضرورية للقصيدة، وهى ضرورية؛ لأن شوقى رآها ضرورية، بدليل أنه قالها وأثبتها، ولكنى لست أقطع بأن هذه الخاتمة تقف على ذات المستوى الرفيع الذى بلغته بقية أجزاء القصيدة:

زعماء لبنان وأهل نديه | لبنان فى ناديكمو عظمته
قد زادنى إقبالكم وقبولكم | شرفاً على الشرف الذى أوليته
تاج النيابة فى رفيع رءوسكم | لم يشر لؤلؤه ولا ياقوته
موسى عدو الرق حول لوائكم | لا الظلم يرهبه ولا طاغوته
أنتم وصاحبكم إذا أصبحتم | كالشهر أكمل عدة موقوته
هو غرة الأيام فيه وكلكم | آحاده فى فضلها وسبوته

لقد بدأت القصيدة بلبنان البشر (الحسن من سود العيون لقيته)، وانتهت بلبنان البشر (زعماء لبنان)، ولكننا نلاحظ أن الشاعر على حين خلط مشاعره بالفئة الأولى إلى حد «فقدان الوعى» (والبابلى بلحظهن سقيته) بقى محتفظاً بمسافة واسعة بينه وبين الفئة الأخيرة، فنغمة المجاملة والشكر هنا أبعد ما تكون عن نغمة السحر والشعر هناك. ولكننا إذا نظرنا من زاوية «التوازن الأسلوبى» بأن لنا أن الأسلوب ذاته ملحوظ فى الأساس الذى ينهض عليه البناء الشعرى. لقد بدأ بجموع الحسان، ثم ركز على عنصر فرد منها (وأغن أكحل) وبقى عنده طويلاً، وهو هنا يتبع النظام ذاته فيبدأ بدءاً جماعياً (زعماء لبنان)، ثم يركز على عنصر مفرد (موسى عدو الرق). وواضح بالطبع أن «موسى» ليس مفصولاً عن «زعماء لبنان» هنا، كما أن «الأغن الأكحل» ليس مفصولاً عن «ذوات العيون السود» هناك، وواضح كذلك أن المعالجة هناك معالجة تفصيلية على حين أنها هنا معالجة مختصرة تتلاءم والخاتمة.

وحين تصل القصيدة إلى غايتها يكون البيتان الأخيران مطلق لعب حر بإقامة تشبيه طريف بين الشهر وأيامه وزعماء لبنان، فيعقد لموسى (رئيس النواب) غرة

الأيام، ويدخر لبقيتهم «الآحاد والسبوت». هذا مع ما فى الآحاد من إيحاءات التفرد، ومع ما فى السبوت من إيحاءات الراحة (١٦).

لقد بدأت القصيدة - كما قلت - بالناس، وانتهت بالناس؛ على بون بعيد بين «رؤية» الناس شعرياً فى البدء والختام. وبين البداية والنهاية نسى شوقى - أو تناسى - لبنان التاريخ والجغرافيا (ألم يكن فى وسعه أن يكتب قصيدة - أو منظومة - تقليدية ممجوجة يثرثر فيها ثرثرة فارغة عن أمجاد لبنان التاريخية وأهميته الجغرافية، وحياته اليومية؟) وبنى - على طريقته الخاصة- قصيدة تعادل أحاسيسه، وظف فيها مهارته وخبرته فى التعبير والتركيب ، وبذا صنع لها موضوعاً أوسع وأبعد من كل موضوع يمكن أن يفكر فيه أصحاب النظر فى الشعر من حيث «مضمونه» أو «موضوعه». والحق أن موضوع هذه القصيدة ليس سوى بناء القصيدة ذاته.

ودعك مما يمكن أن يقال من أن هذه القصيدة يمكن أن تفكك إلى أبيات مفردة، وأية مادة فى الدنيا لا يمكن أن تحل إلى جزئياتها وعناصرها المفردة؟ ودعك مما يمكن أن يقال من أن شوقى يحاكى «غزل» و«وصف» الآخرين؛ وأى إنسان فى الدينا يمكن أن يزعم أنه يتنفس هواء لم تزفره رئتان من قبل؟ إن الوقوف على أسلوب البناء فى القصيدة أولى بالرعاية دائماً من محاكمتها طبقاً لمقاييس مجلوبة من خارجها، وإن تلقى عطاء الفن، ومحاولة تحليله، أولى بالرعاية دائماً من النظر المتعالى إليه، أو الاقتراب منه وفى يدنا صولجان السلطان النقدى، أو حتى «ميزان العدالة» النقدى.

الهوامش

١ - أنقل هنا فقرة طويلة من التوطئة (بعد المقدمة) لكتاب «الديوان» وأسأل القارىء إن كان يجد فيها أفكاراً يمكن أن توصف بأنها نقدية:

«كنا نسمع عن الضجة التى يقيمها شوقى حول اسمه فى كل حين فنمر بها سكوتاً كما نمر بغيرها من الضجات فى البلد لا استضخاماً لشهرته، ولا لمنعة فى أدبه عن النقد فإن أدب شوقى ورصفائه من أتباع المذهب العتيق هدمه فى اعتقادنا أهون الهينات، ولكن تعففاً عن شهرة بزحف إليها زحف الكسيح، ويضن عليها من قولة الحق ضن الشحيح، وتطوى دفائن أسرارها ودسائسها طى الضريح (لاحظ الحرص على السجع) ونحن من ذلك الفريق من الناس الذين إذا أزدروا شيئاً لسبب يقنعهم لم يبالوا أن يطبق الملأ الأعلى والملأ الأسفل على تبجيله، والتنويه به، فلا يعنينا من شوقى وضجته أن يكون لهما فى كل يوم زفة وعلى كل باب وقفة، وقد كان هذا شأننا معه اليوم وغداً لولا أن الحرص المقيت، أو الوجل على شهرته المصطنعة تصرف به تصرفاً يستثير الحاسة الأخلاقية من كل إنسان، وذهب به مذهباً تعافه النفس، فإن هذا الرجل يحسب ألا فرق بين الإعلان عن سلعة فى السوق والارتقاء إلى أعلى مقام السمعة الأدبية والحياة الفكرية، وكأنه يعتقد اعتقاد اليقين أن الرفعة كل الرفعة والسمعة حق السمعة أن يشترى ألسنة السفهاء ويكمم أفواههم، فإذا استطاع أن يقحم اسمه على الناس بالتهليل والتكبير، والطبول والزمور فى مناسبة وغير مناسبة، وبحق أو بغير حق - فقد تبوأ مقعد المجد، وتنسم ذروة الخلود، وعفاء بعد ذلك على الأفهام والضمائر، وسحقاً للمقدرة والإنصاف، وبعداً للحقائق والظنون، وتباً للخجل والحياء فإن المجد سلعة تقتنى، ولديه الثمن فى الخزانة، وهل للناس عقول» (الديوان ج ١، ص ٣).

٢ - لست هنا فى حاجة إلى اقتباس من مرجع، أو فصل، أو صفحة، فالظاهرة أوضح من أن يستدل عليها بمثال، وتكاد تكون هى النتيجة المتوقعة سلفاً لأية دراسة تتناول مسرح شوقى الآن.

٣ - من المسلم به أن الكلام الذى يكتبه المتخصصون فى المسرح - حتى لو كانوا أوربيين ! - ليس صحيحاً على إطلاقه، وأن ما يصدق على أدبهم المسرحى لا يصدق على أدبنا بالضرورة، وأن الذين يستشهدون بكلامهم من «باحثينا» فهموه على وجهه الصحيح بالضرورة، والحق أن هواجس الإنسان وشكوكه فى هذا الجانب تمضى إلى ما لا نهاية!

٤ - لا أقصد هنا التقليل من قيمة وجود شاعر للأمة العربية والإسلامية كما لا أقصد الحكم

على شوقى بأنه ليس شاعر الأمة العربية، وإنما أقصد - ببساطة - وجوب امتحان هذه المقولة ومثيلاتها، لا امتحاناً سياسياً أو دينياً، وإنما من الناحية «الشعرية»؛ وذلك ليثبت بالدليل الشعرى أنه كذلك، أو أنه ليس كذلك. إننا إذا لم نفعل ذلك اختلط الشاعر الحق للأمة بمن يدعى هذه الشاعرية، ووقف كل من تحدث عن آمال الأمة بشعر ضعيف على قدم المساواة مع من تحدث عن هذه الآمال بشعر قوى.

٥ - لا يستطيع ناظر منصف أن يقلل من قيمة أدب الغرب أو نقد الغرب، كما لا يستطيع أن يحط من شأن القيمة العالية التى جعلت آدابهم آداباً مزدهرة، وجعلت نقدهم نقداً مزدهراً، إنما أقلل - وأصر على ذلك - من شأن الاستشهاد بسطور من هنا، وسطور من هناك، ثم بناء أغرب الأحكام عليها من مثل ضعف الحبكة الفنية فى مسرحيات شوقى، فهذه الطريقة فى تحليل العمل الأدبى ليست لها فى نظرى قيمة على الإطلاق، ولن تزيد عن «تشويش» الموقف النقدى لدينا - وهو مشوش بالفعل - واضطرابه، ومن ثم الهبوط بالدرس الأدبى كله.

٦ -يترتب على ذلك أن الإنسان الأمين ينبغى ألا يتخذ الدرس الأدبى مجرد وسيلة للحصول على الدرجات العلمية، أو يتخذ كل ذلك أداة «للوجاهة الأدبية أو الاجتماعية»، وما إلى ذلك من الأمور، وتعود ضرورة الحرب الشعواء التى ينبغى أن تشن ضد كل ذلك إلى أن الأجيال القادمة ستأخذ عن الصورة الراهنة فى قاعات الدرس، وفى الصحف الأدبية، صورة الحياة النقدية لدينا، ووصول صورة الأدب نقية أمينة صحيحة إلى المستقبل هى مهمة النقد الحق، وهى مهمة لا تحتمل الترخص على الإطلاق.

٧ - الشوقيات : جـ ٢ ، ص ١٨٧ ، مطبعة مصر.

٨ - الغرار: حد السيف - المعربد: الهائج فى السكر. الإصليت: القاطع.

٩ - يعد العرضيون تتابع مثل: (كسيته)، و(علقته) عيباً من عيوب القافية، وهو عيب متردد فى هذه القصيدة، ولكنه لم يؤثر على انسجام موسيقاها - فى أذنى - على الإطلاق.

١٠ - ضبطت فى الديوان بفتح الذال، وكتبت بالألف، وفى المعاجم، «الذرى كالحصى كل ما يستر به» كأنه - هنا - يقول إن بيروت حصن البراعة والحجى.

١١ - سبحاته وسموته: جلاله وخشوعه.

١٢ - المروت : الأرض الجدباء.

١٣ - «موسى» هو موسى نمور رئيس مجلس النواب اللبنانى.

١٤ - ولابد أن نتجاوز عنها، وهل وجد شاعر قديم أو محدث ذو شأن إلا وعد نفسه نجماً بمعنى من المعانى؟ وأرانى أغفر لأصحاب الإبداع العالى أمثال المتنبى وشوقى هذا على

طول الخط؛ ،وإذا كانت وسـائل الإعلام لدينا تثقل آذاننا ليـل نهار بخلع لقب «نجم» على ممثلين ولاعبى كـرة من الطبقات الدنيـا فى فنهم ألا نغفر لشوقى وأمـثاله وصف أنفسهم «بالنجومية» وهم يستحقونها؟

١٥ - لعل هذا يفسر تركيز شوقى الهائل فى شـعره على التاريخ وأمجاد السابق، ويكفى أن نستحضر فى هذا الصدد قصيدته الطويلة «كبار الحوادث فى وادى النيل»، تلك القصيدة التى تشبه قصـر المرايا فى عرضها لوحات حية من تاريخ مصـر. لقد كان التاريخ عنده قصراً جـليلاً فخمـاً، وكان يحلو له أن يتجول فى أبهـائه، ويفحص تيجان أعـمدته. ويرى نفسه جـزءاً منه، وامتداداً للحظاته، وهذا يقـوى دعوى «كلاسيكيتـه» على نحو مطلق.

١٦ - للسبت معان أخرى كثيرة مفيدة فى هذا الصدد، منها الغلام الجرىء، والجواد العداء!

نظرة فى قصيدة جاهلية

نظرة فى قصيدة جاهلية [١]

إهـــداء

لا أجد تحية للفقيه اللغوى العلامة الأستاذ محمود شاكر خيراً من أن أقرأ بين يديه قصيدة جاهلية.

محمود الربيعى

* * *

أفاطم قبل بينك متعينى

ومنعك ما سألت كأن تبينى [٢]

فلا تعدى مواعد كاذبات

تمر بها رياح الصيف دونى

فإنى لو تخالفنى شمالى

خلافك ما وصلت بها يمينى

إذا لقطعتها ولقلت بينى

كذلك أجتوى من يجتوينى

لمن ظعن تطالع من ضبيب

فما خرجت من الوادى لحين [٣]

---

(١) مستخرج من « دراسات عربية واسلامية » مهداة إلى الأستاذ محمود محمد شاكر بمناسبة بلوغة السبعين.

(١) أخذت هذه القصيدة من « المفضليات » بتحقيق أحمد محمد شاكر، وعبد السلام محمد هارون (دار المعارف ١٩٦٤) ص ٢٨٧ - ٢٩٢، واستفدت كثيراً من الشروح التى قدمها الأستاذان المحققان. والمثقب العبدى شاعر جاهلى قديم، يقال: إنه أقدم من النابغة.

(٢) البين : الفراق.

(٣) الظعن : جمع ظعينة، وهى الجمل الذى عليه الهودج.

مـــــرن عــلى شـــــراف فـــــذات رجل

ونـكبن الـذرانـح بالـيـــــــــمـــــــــيـن

وهن كـــــــذاك حـــيـن قطعـن فلجــــاً

كـــأن حــــمـــولهـن على سـفـــين [١]

يشـــــبـــــهن الســــفــــين وهن بـخت

عــــراضـــــات الأباهر والشـــئــــون [٢]

وهــن عــلــى الـرجـــــــــائـز واكـنـات

قـــواتل كل أشـــــجع مــــستكـين [٣]

كـــــغــــزلان خـــــذلن بذات ضـــــال

تنـوش الدانيــــات من الغــــصـــــون [٤]

ظهـــــرن بـكلـة وســـــدلن أخــــــرى

وثقـبن الوصـــــاوص للـعـــيــــون [٥]

وهــن عـلى الـظـلام مـطـلـبـــــــــات

طـويلات الـذوائـب والـقــــــــرون [٦]

---

(١) فلج : اسم مكان

(٢) البخت : الجمال الطويـلة الأعناق. الأباهر: جمع أبهر، والأبهر عرق فى الظهر، والشئون : جمع شأن، وهى عروق الدموع من الرأس إلى العين.

(٣) الرجائز: مـراكب النساء على الجمال، وهى أصـغر من الهوادج. واكنات: مـستقرات، أشجـع: شجاع. مستكين : خاضع ذليل. أراد يجعلن الشجاع خاضعاً ذليلا.

(٤) خذلن : تخلفن عن القطيع. ذات ضال : أرض فيها سدر. تنوش : تتناول (ومن معانى الكلمة: الطلب، والحركة البطيئة).

(٥) الكلة : الستر الرقيق، أى أزحن جانباً وسدلن جانباً. الوصاوص : البراقع.

(٦) الظلام : الظلم : مطلبـات : مطلوبات، يعنـى هن ظالمات ومع ذلك يطلبن. الذوائب: جـمع ذؤابة وهى شعر النواصى. القرون : الضفائر.

أرين محاسناً وكنن أخرى

من الأجياد والبشر المصون (١)

ومن ذهب يلوح على تريب

كلون العاج ليس بذى غضون (٢)

إذا ما فتنه يوماً برهن

يعز عليه لم يرجع بحين (٣)

بتلهية أريش بها سهامى

تبذ المرشقات من القطين (٤)

علون رباوة وهبطن غيبا

فلم يرجعن قائلة لحين (٥)

فقلت لبعضهن وشد رحلى

لهاجرة نصبت لها جبينى (٦)

لعلك إن صرمت الحبل منى

كذاك أكون مصحبتى قرونى (٧)

---

(١) الأجياد : جمع جيد، وهو العنق . البشـر: جمع بشرة، وهى جلدة الوجه والجسد من الإنسان، ونعنى به اللون والرقة.

(٢) التريب: موضع القلادة من الصدر. الغضون : التجاعيد.

(٣) يقول: إذا تركته وقد تعلق قلبه بهن فأخذنه رهينة معهن فإنه يعز عليه أن بسترجعه.

(٤) التلهية : اللهـو. أريش بها سهامى. أركب علهيا الريش. المرشـقات : الخفيات الحسـان القدود. القطعين: القاطنون المقيمون، وأهل الدار.

(٥) الرباوة : الربوة، وهى المكان المرتفع. الغيب : المكان المنخفض. القائلة: الظهيرة.

(٦) الهاجرة : أشد الحر عند منتصف النهار.

(٧) مصحبتى. تابعتى: قرونى : نفسى. يقول : لعلك إن هجرتنى طاوعتنى نفسى أيضاً على هجرك.

فسل الهم عنك بذات لوث

عذافرة كمطرقة القيون [1]

بصادقة الوجيف كأن هرا

يباريها ويأخذ بالوضين [2]

كساها تامكاً قرداً عليها

سوادى الرضيح مع اللجين [3]

إذا قلقت أشد لها سنافاً

أمام الزور من قلق الوضين [4]

كأن مواقع النفثات منها

معرس باكرات الورد جون [5]

يجذ تنفس الصعداء منها

قوى النسع المحرم ذى المتون [6]

---

(١) اللوث : القوة، ويقال ناقة ذات لوث أى ذات هوج. عذافرة: شديدة. القيون : جمع قين وهو الحداد.

(٢) الوجيف : سرعة السير. الوضين : بطان منسوج بعضه على بعض يشد به الرجل على الناقة فى موضع الحزام.

(٣) التامك : السنام، وقيل السنام المرتفع. القرد: المتلبد. سوادى: نسبة إلى سواد العراق، أو سواد الكوفة والبصرة. الرضيح: النوى المدقوق. اللجين: ورق الشجر يخبط ثم يخلط بدقيق أو شعير فيجعل علفاً للإبل.

(٤) السناف : حبل يشد من صدر الناقة إلى الخلف، ويربط به الرحل حتى لا يتأخر، وإنما تؤخر الناقة الرحل إذا كانت متقدمة، ولذا فالناقة النشيطة السريعة هى التى تحتاج إلى سناف.

(٥) النفثات : مواقع بروك الناقة. المعرس: مكان الإقامة. باكرات من نفثات الناقة يشبه فى لونه أماكن تجمع القطا السود التى ترد الماء فى الصباح الباكر.

(٦) النسع : سير يضفر على هيئة أعنة النعال تشد به الرحال. المحرم: الذى لم يدبغ أو لم تتم دباغته فلم يلن. المتون: الأجزاء المتينة.

تصك الحالبين بمشفتر

له صوت أبح من الرنين (١)

كأن نفى ما تنفى يداها

قذاف غريبة بيدى معين (٢)

تسد بدائم الخطران جثل

خواية فرج مقلات دهين (٣)

وتسمع للذباب إذا تغنى

كتغريد الحمام على الوكون

فألقيت الزمام لها فنامت

لعادتها من السدف المبين (٤)

كأن مناخها ملقى لجام

على معزائها وعلى الوجين (٥)

كأن الكور والأنساع منها

على قرواء ماهرة دهين (٦)

---

(١) المشفتر : المتفرق.

(٢) النفى : المتطاير . قذاف غريبة : ما ترجمَ به الناقة الغريبة. المعين: من يستعان به على ذلك الرجم.

(٣) الجثل : الضخم الكثيف. الخواية: ما بين الرجلين مما يلى الذنب. المقلات: التى ليس لها ولد. الدهين: القليلة اللبن.

(٤) السدف : السدفة الظلمة، والسدفة الضوء، وهى من الأضداد.

(٥) مناخها: مبركها. المعزاء: الأرض الصلبة الكثيرة الحصى. الوجين : الأرض ذات الحجارة.

(٦) الكور : الرحل . الأنساع: جمع نسع، وقد سبق فى البيت الخامس والعشرين من القصيدة . قرواء: سفينة ممتدة. ماهرة : سابحة. دهين: مدهونة.

يـشق المـاء جـــــؤجــــؤها ويـعلـو

غـــــوارب كـل ذى حـــــدب بطـين [١]

غـــدت قـــوداء منشـــقـــاً نـســـاها

تجـــاســـر بـالنخـــاع وبـالوتـين [٢]

إذا مــــا قـــمت أرحـلهــــا بلـيل

تـأوه آهـة الـرجــل الحـــــــــزيـن

تقـــــول إذا درأت لهـــــا وضـــــينى

أهـــذا ديـــنـــه أبـــــداً وديـــنـــى

أكـل الـدهـــر حـل وارتحـــــــــال

أمــــا يبــــقى علـى ومـــا يـقـــينى

فـــأبقـى باطلـى والجــــد منهـــــا

كـــــدكـــــان الـدرابـنة المـطيـن [٣]

ثنيت زمـــامـــهـــا ووضـــعت رحـلى

ونمرقـــــة رفـــدت بهـــــا يمـــيـنى [٤]

فـــرحت بهـــا تعـــارض مـــســبـطراً

على صـــحــصـــاحـــه وعلى المتـــون [٥]

---

(١) جؤجؤ السفينة : صدرها. الغوارب : الأعالى. الحدب البطين: الموج الكبير.

(٢) قوداء : طويلة الرقبة. النسأ: السمن. التجاسر: المضى، وناقة جسرة طويلة ضخمة. النخاع: عرق فى داخل العنق يمشى فى فقار الصلب حتى يبلغ الذنب، وهو يلى العظام. الوتين: نياط القلب.

(٣) الدكان : الدكة المبنيـة للجلوس عليها. الدرابنة : جمع دربان وهو البواب، وقيل الدرابنة التجار. المطين: المطلى بالطين:

(٤) النمرقة : الوسادة.

(٥) المسبطر : أراد به الطريق. الصحصاح: ما استوى من الأرض وجرد. المتون: الأرض الغليظة.

إلى عــمــرو ومن عــمــرو أتتــنى

أخى الــنجــدات والحــلم الــرصــين

فــإمــا أن تكــون أخــى بحــق

فــأعــرف منــك غــثى أوســمــيــنى

وإلا فــاطرحــنــى واتــخــذنــى

عــدواً أتــقــيــك وتــتــقــيــنى

ومــا أدرى إذا يمــمــت أمــراً

أريد الخــيــر أيهــمــا يــلــيــنى

أألخــيــر الــذى أنا أبتــغــيــه

أم الشــر الذى هــو يــبــتــغــيــنى

لفت نظر الأصمعى فى هذه القصيدة نوع من الكبرياء جعل المثقب العبدى يتحدث عن عمرو بن هند الملك حديثاً مليئاً بالثقة فى النفس، ومعرفة قدرها:

إلى عــمــرو ومن عــمــرو أتتــنى

أخى الــنجــدات والحــلم الــرصــين

وقد ذهب هذا بالأصمعى مذهباً جعله يتشكك فى كون المتحدث عنه هو عمرو بن هند الملك، واتجهت ظنونه إلى عمرو آخر. ولا أدرى إذا كان قد لفت نظره كذلك- أو لفت نظر غيره- أن المثقب العبدى لم يخص عمرو بن هند الملك إلا ببيت واحد من قصيدة بلغ عدد أبياتها خمسة وأربعين بيتاً. وهذا « الاختلال الكمى » جدير بأن يجعلنا نتساءل عن غرض هذه القصيدة. لقد أخبرنا شراح الشعر الجاهلى مرة بعد مرة أن المدح هو غرض مثل هذه القصيدة، وأن مطلعها

الغـزلى، ووصف الظـعن والظاعنات، ووصف الناقـة أيـضـاً، ومـا خـتـمت به القصيدة، إن هى إلا مـقدمات للغرض الأصلى وتعليقـات عليه. لكن هذا يجعلنا نواجـه سؤالاً ملحـاً هو : كيف يمكـن أن يجود الشـاعر ببـيت واحد من أبيـات القصيدة على غرضها الأصلى على حـين يخصص أربعة وأربعين بيتاً « للسوابق » و « اللواحق » من غزل، ووصف، وحـكمه؟ ومواجـهة هذا السؤال تحـتم إعادة النظر فى مواطن الاهتمام فى هذه القصيدة، أو بعبارة أخرى فى أغراضها وأهدافها الفنيـة، وذلك كما هو مـاثل فى بنيتـها هى، لا فيـما يحـاول أن يلقننا إياه الذين يصبون القصيدة الجاهلية فى قوالب مصمتة.

وبنظرة وصفية أولى لهـذه القصيدة، بل وبإحصائية عـددية صرف لأبياتها، نجد أن المثقب العبدى قد خصص الأبيات الأربعة الأولى لخطاب محبوبته، وما تبع ذلك من نتـائج متـرتبـة على هذا الخطاب، ثم أتبع ذلك بأربعـة أبيات أخـرى فى وصف الظعائن، وخصص بعد ذلـك أحد عشر بيتاً للحديث عن فـتيات الظعائن، ثم ركز تركـيزاً هائلاً على ناقته فـى واحد وعشرين بيـتاً، وخصص بيتـاً واحداً - سبقت الإشارة إليه - لعمرو بن هند، وأتبع ذلك بأربعـة أبيات لها طبيعة عامة هى ختام القصيدة. وتنتهى الأبيات الأربعة الأولى بقوله:

إذا لقـطعـتـهـا ولـقلـت بيـنى

كـذلك أجـتـوى من يجـتـويـنى

والأبيات الأربعة الثانية بقوله:

يشـبـهن السـفـين وهن بـخت

عـراضـات الأباهـر والشـئـون

أما نهاية الأبيات الأحد عشر التالية فهى تنتهى بقوله:

لعـلك إن صـرمـت الحـبل منى

كـذاك أكـون مـصـحـبـتى قـرونى

ونهاية الأبيات التى وصف بها الناقة هى قوله :

فـــرحت بهـــا تعـــارض مـــســـبـطراً

على صـــحـــصـــاحـــه وعلـى المتـــون

وإذا حددنا مواطن الاهتمام فى القصيدة على أساس « كمى » مطلق وجدنا أن المدح فيها يأتى آخراً، ويتلوه فى عدم الأهمـية أغراض ثلاثة متساوية؛ إذ خص كل غـرض أربعة أبيـات، وهى حـديثه إلى « فـاطمـة » ووصف الظعن، وختـام القصيدة. ثم تتدرج الأهمية صاعـدة فيأتى بعد ذلك وصف فتيات الظعائن، ويأتى فى المقدمة وصف الناقة، إذ ينال أغلبية مطلقة فى عدد الأبيات بالنسبة لكل غرض آخر على حدة.

على أننى أسـارع فأقول: إن تحـديد مواطن الاهتمـام فى القصـيدة من هذا الطريق الإحصائى لا يفضى بنا إلى كـبير فائدة، وذلك لسبب واضح عندى هو أن هذه القصـيدة كيان شعـرى واحد، كما يحب كـثير من دارسى الشعـر الجاهلى أن يصورها، ويصور أمثالها. وهى - باعتبارها كياناً شعرياً واحداً كلا- لابد أن يكون لها غرض واحد كل. ومهمتنا الأساسية أن نبحث فى هندسـتها ونسيجها وتركيبها؛ لنقف على عصبها الأساسى الذى تعود إليه شـتى الأعصاب الفرعية. وقد يساعدنا فى الكشف عن الغرض الكلى لهـذه القصيدة أن نحدد الخيـوط العامة التى تنتظم نسيجها.

وأول خيط يسرى فى هـذه القصيدة من أولها إلى آخـرها، ويتدخل فى كل ذرة من ذرات نسيجها، ويطبعها فى النهاية بطابعه، ذلك الكبرياء المطلق (ولا أقول التعـالى) الذى يلون رؤية الشاعـر للأشيـاء، ويحدد موقـفه منها. ويـتجلى هذا الكبرياء، فـى مظاهر عدة؛ منها مـوقفـه من « فاطمة » فى الجـزء الافتـتاحى من القصيدة، وهو أوضح من أن يلح عليه:

فـــإنى لو تـخـــالـفنى شـــمـــالى

خـــلافك مـــا وصـلت بهـــا يمـــينى

إذا لقـطعــــتــــهـــا ولـقلـت بيـنى

كـــذلك أجــتــوى من يجــتــويـنى

ومنها موقفه فى أثناء القصيدة، ورد فعله نحو موضوع مشابه:

فــقـلت لبـــعــضـــهن وشـــد رحـلى

لهـــاجـــرة نصـــبت لهـــا جـــبـــينى

لعـلك إن صـــــرمـت الحـــــبل مـنى

كـــذاك أكـــون مـصـــحـــبـتى قـــرونى

والكبريـاء فى البيتـين الأولين كبـرياء نموذجى، يتجـاوز موقف الشـاعر من الموضوعات إلى مـوقفه من ذاته؛ فهـو يشعر بالكبرياء فى جـوهر ذاته، بحيث أن أعضاءه نفسهـا يمكن أن تكون على هامش هذا الجوهر، ومن ثم يمكن أن يمارس نحوها هذا الكبرياء. والكبرياء فى البيتين الأخيرين أيضاً كبرياء نموذجى، ولكن من جانب آخـر؛ وهو أنه لا يمارس فحـسب نحو من يمكن أن تهجـره، وإنما يمارس أيضاً نحو الطبيعة، وانظر كيف يتصدى للطبيعة تصدياً مليئاً بالحركة والشموخ:

لهاجرة نصبت لها جبينى

كذلك يتجلى الكبرياء فى كل صفة يخلعها على ناقته، وللحديث عنه، وعن ناقته أمكنة تالية من هذا المقال. وأخيراً يتـجلى الكبرياء فى ختام القصيدة، وذلك من زاويتـين، الأولى زاوية الحـسم والبتـر التى لا تعـرف الحـد الوسط ولا تؤمن بأنصاف الحلول:

فـــإمـــا أن تكـون أخى بـحق ... فـأعــرف منك غـثى أو سـمــينى

وإلا فــــاطـرحنـى واتخـــذنى ... عـــدواً أتقــيك وتتـــقــينى

والثـانيـة زاوية الاقتـحـام « الذى يتزيـا بزى التسليـم المطلق» فى البـيتـين الأخيـرين. إنه فى هذين البيتـين يمارس نوعاً غـريباً من الكبرياء يتـجلى فى عدم التردد فى ارتيـاد المجهـول، وعدم الحرص على حـساب الربح والخســارة قبـل خــوض « التـجربة»، والدخـول فى « المغـامرة ». وهذا الاقـتحـام الناشىء عن الكبرياء يؤدى فى البيـتين أداء عفوياً محـايداً تحكمه فى الظاهر نغمة « لا مـبالية » تجعل البيتين يبدوان وكأنهما تعبير عن « قدرية » مطلقة:

ومـــا أدرى إذا يممـــت أمـــراً	أريد الخـــيـــر أيهـــمـــا يليـنى
ألخـــيـــر الذى أنا أبـتــغـــيـــه	أم الشـــر الـذى هو يبـــتـــغـــينى

والخيط الثانى الذى ينتظم أجزاء هذه القصيدة هو أن كل شىء فيها فى حالة حـركة. وأول مظاهر هذه الحـركة ذلك « الشـد والجـذب » الخفـين الدائرين بين الشاعر ومحبوبتـه. وتبدأ هذ الحركة برغبته المحتدمة فى المتـعة، وتحسبه من المنع، والوعود الكاذبة. وهذه المشاعر البـاطنية الموارة تعادل بحركة حسية لا شبـهة فيها، وهى الحركة الكائنة فى قوله :

تمر بها رياح الصيف دونى

ثم تردف بصراع فى النفس يصـل حد تباين الأوصال، وتقـاطع الأجزاء فى الجـسد الواحـد. وهذه الحـركة تنتـقل نشطة إلى وصف الظعـن. والظعن نفســه حـركة، ولكن أبيـات المثـقب العبـدى التى تصـفهـا تعطينا دقـائق هذه الحركـة، وتفـاصيلهـا. لكأنه يلاحظ حركـة هذه الظعـائن من برج من « أبراج المراقبـة »، وذلك ليـعطى وصفـاً للمـوكب لحظة فى إثر لحظة. ويحـفل المعجم هنا بالألفـاظ الدالة على الحركة من مثل :

« تطالع » و « خرجت »، و « مررن »، و « نكبن »، و « قطعن »، ولكن هذه الحركـة تتجاوز المعجم إلى الصـورة العامة التى تبلغ ذروة حيـويتها فى تشـبيه

الموكب المتحرك فى السراب بالسفن التى تتحرك متموجة فى بحر. هنا يسبغ على الحركة نوع من البطء، ولكنه البطء الذى لا يبعث فى النفس مللاً بقدر ما يبعث فيها إحساساً بالجلال، مرده استمرار هذه الحركة وتوازنها.

وتشيع الحركة فى الأبيات التى تصف فتيات الظعائن، وهى حركة تؤدى بأساليب مختلفة؛ منها تشبيهن بالغزلان التى تنهمك فى أكل غصون الشجر الدانية، ويتضمن تعبير الشاعر عن هذا المعنى أقصى قدر ممكن من الحركة الكائنة فى كلمة « تنوش »، والتى توحى بهروب الغصن، وتتبع الغزال له، مما يتضمن حركة دائبة ضرورية لكل من الغصن والغزال، ومنها تلك المراوحة الموحية بالحركة فى : « ظهرن بكلة وسدلن أخرى »، وفى « أرين محاسناً وكنن أخرى »، وفى «يلوح على تريب»، وفى « علون رباوة وهبطن غيباً ».

وحين ننتهى إلى وصف الناقة تسيطر الحركة على التشكيل الشعرى كله سيطرة كاملة. والحركة هنا تتدخل فى كل صفة من صفات الناقة لتخلع على الجو كله إحساساً بأن كل شىء فى حالة تقدم. وهى حركة مقصودة بالطبع، والغرض النهائى منها دفع « الحدث الشعرى » إلى أمام، والانتهاء به إلى غايته التى هى البناء الكلى المتماسك النامى، أو « المعمار الشعرى »- إن صح التعبير - أو « الفعل الشعرى » الذى له ماللكيان الحى من بدء، وصلب، ومنتهى.

فناقة المثقب العبدى ذات « لوث »، ويقول الشراح: إن « اللوث » معناه الشدة، وهذا صحيح، ولكن المعاجم أيضاً تقول : « ناقة بها هوج »، وهذا يساعدنا على أن نتجاوز بهذه الكلمة معنى الشدة إلى معنى لوثة العقل أو الجنون، فهذه الناقة بها مس من جنون[1]، وهو جنون مقرون بالصلابة { عذافرة }، وبالبناء

---

(١) تعزيزا لهذا المعنى أسوق قول القطامى، الشاعر الأموى فى وصف النياق:

يتبعن سامية العينين تحسبها مجنونة أو ترى ما لا ترى الإبل.

«الحديدى » [كمطرقة القيون]. ومن شأن هذ الصفات المتعاونة المتداعية أن تطغى على الموصوف حركة أية حركة. وهذه الحركة المتضمنة تظهر سافرة فى البيت الثانى من الأبيات التى تصف الناقة، فهى « صادقة الوجيف »، أى أن سرعتها تأتى من داخلها بتأثير عنصر « الصدق » فيها. وصورة الهر الذى يناوشها تضيف إلى الحركة نوعاً من الاستمرار والحيوية؛ لكأنها تريد فى حركتها أن تنجو من شىء، ولكنا نظل عند الإحساس بأن الحركة فيها تصدر أصلاً عن دافع داخلى.

وترفد هذه الحركة أبداً بصفات تعمق فى أنفسنا الإحساس بها، وتلقى مزيداً من الضوء على جوانبها، فصفتا « القلق » و « تنفس الصعداء » - وهو تنفس يبلغ فى عمقه وشدته حداً تقطع معه حزامها البالغ المتانة- يقدمان لنا هذه الحركة فى ضوء متجدد، ويخلعان على الناقة من الصفات النفسية ما يعمق دلالة الصفة التى خلعت عليها من قبل حين وصفت بأنها « صادقة الوجيف ».

وتنتقل الحركة- عن طريق العدوى- من ذلك المصدر الحى لها- وهو الناقة- إلى أشياء أخرى كالحصى الذى يتطاير، ويكتسب صفة الأحياء، تلك الصفة التى لا تكتفى بأن تجعل له صوتاً، بل تجعل له صوتاً « أبح »، وهذا الحصى نفسه يصبح فى البيت الثانى ذا حركة موجهة هادفة، وذلك حين يشبه فى هذا البيت بما تقذف به الناقة الغريبة حين ترد حوضاً غير حوضها:

تصك الحالبين بمشفتر	له صوت أبح من الرنين
كأن نفى ما تنفى يداها	قذاف غريبة بيدى معين

وإذن فلحركة الناقة دوافعها وجذورها الداخلية فى صميم تكوينها، ولها مظاهرها الخارجية التى تشتملها كلها، وتنتظم أجزاءها وأعضاءها، كما تشمل ما حولها. وعلى انتظام حركة الأعضاء هذا فى القصيدة أكثر من شاهد؛ فذنب الناقة

«دائم الخطران»، وكأنه ذراع «البندول» وغنى عن البيان أنه يؤدى فى حركته المنتظمة تلك مهمة تنظيمية عامة متصلة بإيقاع جسد الناقة ككل، وأصوات حركة «نفثاتها» تشبه صوت اللجام- وهو حديد - إذا ألقى به على أرض صلبة. وتتوج هذه الحركة بصورة كلية هى صورة السفينة. ومظاهر الحركة فى هذه «الناقة - السفينة» كثيرة؛ منها أنها سفينة «ماهرة» ولا نتصور هذه المهارة إلا فى ضوء حركتها؛ لا وقوفها فى مرفأ مثلاً، ومنها - تثبيتاً لذلك وتقوية له- أنها تتحرك حركة هادفة، فيها صراع مع الموج، وغلبة مطلقة عليه.

يشق الماء جؤجؤها وتعلو	غوارب كل ذى حدب بطين

على أن هذه القمة من الحركة تأخذ بعداً جديداً، وذلك حين ينتقل المثقب العبدى بصفات ناقته إلى عالم الإنسان الذى «يتأوه»، و «يحزن»، و «يقول»- و«يتساءل»، ويعيش عالماً مليئاً بالمشاعر المحتدمة، المتصارعة، المتضاربة :

إذا ما قمت أرحلها بليل	تأوه آهة الرجل الحزين
تقول إذا درأت لها وضينى	أهذا دينه أبدا ودينى
أكل الدهر حل وارتحال	أما يبقى على ولا يقينى

وليس معنى هذا كله أن الحركة فى الأبيات الباقية من القصيدة قد توقفت، وإنما معناه أنها تحولت إلى داخل ذهنه ومشاعره، وأخذت مساراً جديداً يتلاءم مع البنية الشعرية المعبرة عن خلاصة تجربة الشاعر، وفهمه لحركة الحياة.

ومن المفيد عند هذا الحد أن نعيد النظر فى هذه القصيدة بهدف الكشف عن ترابط أجزائها، وعن خط النمو الذى تطورت فيه حتى استوت كلا فنياً متساوقاً. وأول ما ينبغى عمله لأداء هذه المهمة أن نضع أمامنا طرفى القصيدة، ونرى ما بينهما من صلة تسوغ جعلهما بداية هذه الرحلة « الدرامية » ونهايتها. ولنقرأ من أول القصيدة قوله:

أفـاطم قـبل بينك متـعـينى ومنعـك مـا سـألت كـأن تبـينى
فـلا تعـدى مـواعـد كـاذبات تمر بـهـا رياح الـصـيف دونى
فـإنـى لو تخـالـفنى شـمـالى خـلافـك مـا وصلت بـهـا يمـينى
إذا لقـطعـتـهـا ولـقلت بينى كـذلـك أجتـوى من يجتـوينى

ولنقرأ كذلك من آخرها قوله:

ومـا أدرى إذا يممـت أمـراً أريد الخـيـر أيهـمـا يلينى
أألخـيـر الذى أنا ابتـغـيـه أم الشـر الـذى هو يبتـغـينى

ولابد أن يطالعنا فـى المقارنـة بين هذين الطرفـين نوع من الاطراد المشـوب بشىء من التـقـابل (وأرجـو ألا يجـد قـارئى نوعـاً من الغـرابة فى هذا المزج بين «الاطراد» ، «التقـابل»). والاطراد يأتى من أن كلا مـن هذين الطرفين يعـبر عن نوع من المغامرة التى يقـوم بها الشاعر فى الحياة، والأبيات الأولى تصـور مغامرته فى الحب، الذى يرجوه كما يرجو المتعة، ويخشى غدره كما يخشى رياح الصيف، ويرى الحرمان فيه من هلاك النفس، وتقطيع الأوصال. والبيتان الأخيران يصوران مغامرته فى الحـياة بمعناها الواسع، واقتحامه المجهـول بشعور من الكبرياء الذى لا يكترث بالنتـائج. أما التقابل فـيأتى من أن ما بدا فى الأبيـات الأولى على أنه ثقة مطلقـة بالنفس، وتمكنا ثابتـاً من الموقف، عـاد فى البـيتـين الأخـيرين- بحـسب ظاهرهما على الأقل - نوعاً من « الاحتمال »، أو « عدم اليقين ».

وبين هذين الطرفـين المتـفـاعلين عن طريق الاطراد والتـقابـل يصب كيـان القـصيدة صبـاً، وينمـو نمواً يشبـه- إذا أطلنا الاستـماع إلى إيقـاعه وأحـسنا هذا الاستماع - البناء الموسيقى المتطور النامى الهادف إلى بلوغ غايات بعينها فى أعصاب السـامع، ومشاعـره البعـيدة الغـور. لقد خـاف من الفراق دون مـتعـة فى مطلع القصيدة، وهدد بإنشاء فراق دمـوى يشبه تقطيع الأوصال، ولكن هذا الفراق وقع

لا محـالة، فصور المقطع الثـانى- التالى لطرف القـصيدة الأول - مـوكب الفراق الحزين، وهو يتهادى فى بطء يزيد الإحسـاس ببقاء الألم وإلحاحه، وهو يسلم فى المقطع الثالث - بطريقة طبيعيـة ناشئة من « التداعى التأملى » هذا - إلى غزل فى الفتيات اللاتى حملهن موكب الفراق.

وبعد أن كان الغزل فـى المقطع الافتتاحى محدداً وموجـهاً إلى إنسان بالذات أصبح فى المقطع الثـالث شائعاً، وهذا معناه أن مـا كان عواطف مقـصودة لذاتها، ومنوطة بمحبـوبة معينة أفلت بالتدريج من نفس المثـقب العبدى- وأصبح - نتـيجة لأنه غلب على أمره أو نتيجة لإنه لابد أن يبدو وكـأنه ينفذ تهديده يتجه إلى جنس المرأة. وأيا مـا كانت الدوافع إلى هـذا المقطع « الغزلى » الثـالث فـإنه يضع أيدينا على أشياء عدة؛ منها أن المثقب العبدى وقد تحول عن « فاطمة » - لم يتحول عن جنس النساء، ولم يفقد إحـساسه بالصبوة إليهن؛ فحين أعـوز التوحيد فى الحب- لسـبب أو آخر- اتجـهت صبوتـه إلى « النوع »، ومنها أنه لم يعـد أبداً - فى هذا المقطع، بل فى القـصيدة كلـها- إلى ذكر « فـاطمة » التى كـانت تملأ عليه مـجال رؤيته كلهـا فى مفـتتح القصـيدة. وليس معنى هذا أن حـبها قـد انتهى من نفـسه بالضرورة، وإنما مـعناه أن مبـدأ التماسك والـكبرياء يفرض عليـه فرضـاً أن يوجه مشاعره فى اتجاه آخـر. لقد استعاض « بالتعدد » فى الحب عن « التـوحيد » فيه ! واستعاض كذلك عن « فاطمة » - الذات المفردة الخـاصة التى كانت هى بشخصها ودون سواها موضوعاً لمشاعره- بذات أخرى لها صفة العموم والشيوع، وآية ذلك أنه لم يجد عليـها حتى بمجـرد الاسم، كما لم يصل مـشاعره بهـا إلا بالقدر الذى يطبق فيه معها قاعدته الصارمة. وانظر كيف كان فى المرة الأولى مقيماً و « فاطمة» راحلة؛ وكيف أصـبح هذه المرة هو نفسه على وشك الرحيل، وانظر كـيف كانت «فاطمة » فى المرة الأولى شغله ومجال تحـديه، وكيف أصبح هذه المرة يتحدى مع هذه الإنسانة الغامضة قيمة أعظم هى الطبيعة :

فقلت لبعضهن وشد رحلى لهاجرة نصبت لها جبينى
لعلك إن صرمت الحبل منى كذاك أكون مصحبتى قرونى

فى جو التحدى هذا يأتى القسم الرابع فى القصيدة، وهو القسم المخصص للحديث عن الناقة. لقد تحدى « فاطمة » من قبل ، وهو الآن يتحدى مثلها، ويتحدى الطبيعة. والتحدى يحتاج إلى أسلحة، وليس ثمةسلاح يفوق فى مضيه ذلك السند الهائل الكائن فى تلك الناقة التى تتمتع بصفات «نموذجية» تلحقها بعالم الأساطير، وتجعل منها عوضاً ملائماً عن كل ما فقده من أمان «كرياح الصيف»، ومن فتيات يختفين فى السراب. وأول ما نحسه هنا أن الشاعر آوى من ناقته إلى ركن شديد، ووقف فيها على أرض صلبة يقينية، وهو قد انتقل إليها من أمور متأرجحة احتمالية.

والقوة والنشاط هما الصفتان السائدتان للناقة فى هذا الجزء الأساسى من القصيدة، وهما صفتان تشيعان الأمن فى النفس، ولكنهما من ناحية أخرى تبعثان على التحدى، ولذا كان على الشاعر أن يوازن هنا بين خيطين بالغى الدقة؛ إذ عليه ألا يضن بصفة تبرز هاتين السمتين النموذجيتين، وعليه فى الوقت ذاته أن يعطى الإحساس قوياً بأن هذه الصفات تعمل تحت سيطرة تامة لحنكة عقل أعظم منها، ومن هنا فإن كل الشدة، وكل القلق، وكل نواحى النشاط والحيوية، وكل التوازن الصلب، تعمل فى تآلف يثير الإعجاب، ولكنه لا يثير الخوف. وقد وصلت المسألة إلى حد أن كل هذه القوة، التى تلحق صاحبتها بعالم الأساطير والنماذج العليا، صورت فى النهاية شاكية، مستعطفة، تامة الخضوع لعقل صاحبها المدبر. ومن تدبير هذا العقل أنه يصور شكواها تصويراً لا يخلو من شجن يثير عطفنا- لأنه قد أثار عطفه- ولكنه مع ذلك لا يبقى عليها، بل يرحلها من جديد. ولا بأس بهذا فى الحقيقة، ولا خطر منه، لأن هذا الكيان العجيب لا يزال رغم

كل شيء محكم البنيان « كدكان الدرابنة المطين » . وانظر كيف صور شكواها فى أبيات ثلاثة مضت، ولكن ماذا كانت النتيجة؟:

ثنيت زمامها ووضعت رحلى	ونمرقة رفدت بها يمينى
فرحت بها تعارض مسبطرا	على صحصاحه وعلى المتون

وبتمام وصف الناقة تنتهى القصيدة إلى ذروة لا يبقى معها سوى انفراج التأزم، وهدوء الصراع، وانجلاء الموقف عن لحظة « تنوير». وتتوهج « لحظة التنوير» هذه فى الأبيات الأربعة الأخيرة من القصيدة. وهذه الأبيات الأربعة تلخص موقف الشاعر من الحياة، وخبرته فيها، ووجهة نظره بالنسبة إليها، تلخيصاً؛ فهو ينظر فيها نظرة استنتاجية تؤكد موقفه المبدئى من الناس والأشياء، وكأنها تطل إطلالة أخيرة تجمع بها أطراف الأمور المتشعبة، وتسلمها إلى نقطة واضحة ومحكمة.

ومن حق هذه القصيدة علينا أن ننظر فيها نظرة جديدة، من حيث كونها قوالب لغوية تعبر عن معان بعينها، وتعادل مشاعر إنسانية بعينها، وتبنى رموزاً بعينها. ونحن نلاحظ - بهذا الصدد- أن شبح الفراق، والخوف من الحرمان، هما العنصران المؤثران اللذان يشكلان «عامل دفع» تأخذ القصيدة به «ديناميكيتها» النشطة التى تضعها على الطريق فى اتجاه تطورى معين. ويعطينا المطلع - من حيث معجمه، ومن حيث تدرجه الناشئ عن تركيبه الأسلوبى- هذا الجو الراغب فى المتعة، والمشفق من الفراق، والمتوقع للحرمان، وبحسبنا أن نرصد درجة تردد الفراق- لفظاً ومعنى- فى هذا المطلع لنرى هيمنته المطلقة عليه؛ فهو واضح باللفظ فى «بينك»، و «تبينى» و «بينى»، وهو واضح بالمعنى فى «منعك»، و «تخالفنى»، و «ما وصلت»، و «لقطعتها»، و «أجتوى»، و «يجتوينى». وهذا المعنى الملح يتآلف مع عبارتى «مواعد كاذبات»، «تمر بها رياح الصيف» مشكلاً مزيجاً من جو الحرمان يغطى على مجال الرؤية كله. ولا نجد فى هذا المطلع أى

تعبير لغوى يدل على عكس «الحــرمــان» ســـــوى كلمة «متعينى»، ولكننا نعلم بالطبع أنها بوضعها فى النص تستعصى على التحقيق؛ ويكفى أنها جاءت فى سياق هذا الطلب اليائس الذى يؤكـد الإحساس بجو الحـرمان أكثر مما يقـدم أى إحساس بعكسه.

وهكذا ترجى المتعة رجاء تكتنفه الخشية، وتحيط به من جانبيه ظلال «البين» و «المنع» فتخنقه، خنقاً:

([قـبل بينك] مـتعـينى [ومنـعك]). ولا غرابة إذن أن جـاء بعـد هذا الرجاء، الذى يطوقه الحرمان من جانبيه، مبـاشرة ما يرهص بغضبة كبرى. والبيت الثانى بأكمله يمثل هذا الإرهاص:

فلا تعدى مواعد كاذبات ... تمر بها رياح الصيف دونى

وهو بيت يتـذبذب على حواف العتب والـغضب، ولكننا نحس فـيه أن هذا العتب- بالذات- «غير محمـود العواقب»، وأن تصدعاً ما على وشك أن يحدث. وهذا التصدع يجىء سريعاً وصريحاً فى تلك الغضبة الكبرى التى تجمعت نذرها من قبل:

فــإنــى لو تخــالــفنى شــمـــالى ... خــلافـك مـا وصلت بـهـا يمـــينى
إذا لقـطعـــتـــهـــا ولـقلت بيـنى ... كـذلـك أجـتـــوى من يجتـــوينى

وهكذا يتضح أن ما كان «رياح صيف» فى البيت السابق أصبح الآن عاصفة مخربة. ويتدرج الإحساس بالتخـريب فيها من ذلك «الحسم المتوتر» - الذى ينتظم البيت الأول - إلى تلك النتيجة الدامية التى يعبر عنها البيت الثانى.

إننا مع هذا المطلـع أمام «دورة شـعـورية» بدأت مـحايدة فى «أفـاطم قـبل بينك»، ونمت بالطلب فى «متعينى»، وتصاعـدت فى هذا القياس الحاد «ومنعك ما سألت كأن تبينى»، وواصلت الصعود المتـحدى الذى يشير بأصابع الاتهام فى «فلا تعدى مواعد كاذبات : تمر بها رياح الصيف دونى»، وخرجت بهذا الاتهام واضحاً

فى «فإنى لو تخالفنى شمـالى: خلافك ما وصلت بها يمينى»، وصرحت بنتـيجته فى «إذا لقطعتهـا ولقلت بينى: كذلك أجتوى من يجتـوينى». وقد تم لها عند هذا الحد معنى كـونها دورة؛ أى أننا لا نتوقع لها مزيداً من الصـعود، وإن توقعنا بذور دورة أخرى تتلوها.

لقد شفا المثقب العبدى نفسه بالـفن فى هذه الدورة الافتتاحية من القصيدة، وذلك حين أحس أن الشفاء عن طريق «الوصـل» مطلب عزيز. ولكن هذا الشفاء الفنى شفاء مؤقت؛ وهكذا نجد أن من هدد بالقطيعة النهائية فى المقطع الأول أبعد ما يكون عـن أن يتجاهل همـوم قلبه فى المقطـع الثانى، بل أبعد مـا يكون - ويا للعجب!- عن الـثورة الجامـحة التى كان عليـها. إنه فى هذا المقطع الثـانى يرصد تحرك الظعائن فى هدوء وموضوعية غريبين :

لمن ظـعن تطـالع من ضـبـــيب	فـمـــا خـرجت من الوادى لحـــين
مـــررن على شـــراف فـــذات رجل	ونكـبن الذرائـح باليـــــمــــــين
وهن كـــذاك حـــين قطـعن فلجــا	كـــأن حـــمـولـهن على ســفـــين
يشـــبـــهن السـفـــين وهـــن بخت	عـــراضـــات الأباهـر والشـئـــون

لكأن المثقب العبدى- وقد أرهقه التعـبير الفنى عن الدورة الشعورية السابقة أيما إرهاق، وشفاه فى الوقت ذاته أيما شفاء- يصـحو فى مطلع هذا الجزء متباطئاً بعـد نوم عمـيق. ويتـجلى هذا البطء واضـحاً فى «عـدم الاستـبـانة» الكائن فى الاستفهام الذى يبدأ به هذا المقطع: «لمن ظعن ؟». وفى الصيغة التى تشير إلى أن الظعن تلوح مرة، وتختفى أخرى؛ إنها «تطالع»، ولا «تطلع»، ثم فى هذا التقرير الدال على البطء دلالة صريحة : «فما خرجت من الوادى لحين» . على أن البطء لم ينته عند هذا الحـد، ولادب النشاط فى الموقف بعد؛ إذ لا يزال الجو مـحكوماً بذلك الوصف «الموضوعى» الذى لـم يمتزج بعد بالمشـاعر امتـزاجاً، وهذا واضح

من الفحص المدقق الذى يقوم به المثقب العبدى لسير الموكب، ومن تتبعه له خطوة خطوة، وكأنه يرصد حركته، بأداة تصوير «فوتوغرافى». ويستغرق هذا الوصف كل البيت الثانى، وصدر البيت الثالث. وفى عجز البيت الثالث، وخلال البيت الرابع، يقدم صورة مجازية للظعائن- وذلك حين يشبهها بالسفن- وهى صورة تقوى الإحساس بالبطء، كما تقوى الإحساس بموضوعية الوصف.

ولا تدب الحركة فى المشهد إلا بعد أن يتجاوز الشاعر ذلك الوصف المادى للموكب إلى وصف العنصر البشرى فيه، عندئذ- وهذا يحدث ابتداء من البيت التاسع فى القصيدة- يتغير معدل السرعة، وتتقدم الأمور تقدماً ملحوظاً، ويكون ذلك علامة على بدء دورة جديدة. والمحرك الأساسى لهذا التغير أن الشاعر يتخلى بالتدريج عن انفصاله عن المشهد، ويبدأ فى خلط مشاعره به. وهذا الخلط يختفى أحياناً تحت السطح، ويبدو أحياناً سافراً؛ فهو يختفى تحت السطح فى مثل قوله:

كغزلان خذلن بذات ضال ... تنوش الدانيات من الغصون
ظهرن بكلة وسدلن أخرى ... وثقبن الوصاوص للعيون
وهن على الظلام مطلبات ... طويلات الذوائب والقرون
أرين محاسناً وكنن أخرى ... من الأجياد والبشر المصون
ومن ذهب يلوح على تريب ... كلون العاج ليس بذى غضون
إذا ما فتنه يوماً برهن ... يعز عليه لم يرجع بحين
بتلهية أريش بها سهامى ... تبذ المرشقات من القطين
علون رباوة وهبطن غيباً ... فلم يرجعن قائلة لحين
فقلت لبعضهن وشد رحلى ... لهاجرة نصبت لها جبينى
لعلك إن صرمت الحبل منى ... كذاك أكون مصحبتى قرونى

وهو يبدو سافراً فى مثل قوله:

«قواتل كل أشجع مستكين»، وقوله «وهن على الظلام مطلبات»، وقوله :

«إذا مــا فــتــنــه يــومــاً بــهــن يعــز عليــه لم يرجــع بحــين»

والأسلوب الفنى المستـخدم فى تشكيـل هذا المقطع - أو هذه الدورة - هو أسلوب «التقابل»، وهو أسلوب يقيم البنية الشعرية عن طريق إحداث التناظر - أو التضاد - فى عناصرها، وذلك عن طريق وضع كل عنصـر فى «مقابل» كل عنصر آخر على نحـو من الأنحاء. وحين تتـسع دائرة التقابل هذه وتتـغير نسب توزيعـها وأبعاده، تصبح البنيـة الشعرية كالشـبكة المعقدة، أو كالمعمـار المتعدد الزوايا، وفى تأثيره المتعدد الأبعاد الذى يعتمد فى تركيبه، وفى تأثيره، على مجموع هذه المقابلات.

ويعمل أسلـوب التقابل هنا بطرق مـختلفـة. وبوسعنا أن نضـرب له أمثلة، ولكننا إذا أنعمنا النظر وجدناه يتحكم فى كل شىء؛ فهو ماثل فى البيت الأول بين «واكنات»، و «مستـكين»، وهذا من تقابل «الاطراد»، وهو مـاثل فى الوقت ذاته بين «واكنات» و «قــواتل»، وهذا من تقـابل «التـضـــاد». وأظن أن مـا ألاحظه واضح، ولكننى أزيد الأمر توضيحاً فأقـول: إن «الوكون»، و «الاستكانة» متقارباً الأصل، وهما ينشران ظلالاً تقف نقيضاً «للقـتل»؛ فالشاعر ينسج أحياناً من مواد متجانسة فيقيم التوازن، وأحياناً ينسج من مواد «متعاكسة» فيقيم التوازن أيضاً.

فإذا انتقلنا إلى البيت الثانى فى هذا الجزء وجـدنا التقابل أشد خفاء، ولكننا إذا أدمنا النظر وجدناه كائناً؛ فالغزلان المقيمة على أولادها فى «خذلن» تنشر ظلال «الاستقرار» وقوله: «تنوش الدانيات من الغصون» يؤدى المعنى المقابل. وينبغى ألا ننسى أن هذه المزاوحة فى التقابل بين الوضوح والخـفاء هى أيضاً نوع من التقابل. ولابد أن نضرب مزيداً من الأمثلة، فمن التـقابل الواضح التقابل بين «ظهرن»، و «سـدلن» فى قـوله «ظهـرن بكلة وسـدلن أخـرى»، وبيـن «علون»، و «هبطن» وكذلك بين «رباوة» و «غيباً» فى قوله: «علـون رباوة وهبطن غيباً»، ومن التقابل الخـفى نسبيـاً التـقابل بين «الـظلم»، و «الطلب» فى قـوله: «وهن على الظلام مطلبات».

وما يزال هذا المقطع «يتوازن» عن طريق «التقابل» حتى يهيئ القارئ لأخطر قسم فى القصيدة، وهو وصف الناقة، وتتضاعف هذه التهيئة عن طريق ذلك المزيج المتوازن من عناصر عدة، بعضها بشرى يشار إليه بقطبين متقابلين كائنين فى «تاء المتكلم»، و «نون النسوة» فى قوله: «فقلت لبعضهن»، كما يشار إليه بضمائر المذكر والمؤنث فى «نصبت»، و «جبينى» وفى «لعلك»، و «صرمت»، «منى»، وبعضها طبيعى يمثله قوله: «لهاجرة». وعند هذا الحد تصبح النفس مهيأة لتقبل العطاء الشعرى الكائن فى البناء الذى يقيمه أمام أعيننا لناقته؛ ذلك الكيان الخطير الشأن.

كأن الشاعر فى المرحلة السابقة- أو فى الدوائر السابقة- كان يجرى وراء هدف ما، فلما لم يجد فيه بغيته تحول إلى هدف آخر. لكأنه يصعد الآن بعد وقوفه عند أهداف فرعية إلى هدف الأهداف، إنه يعرج الآن إلى قمة سيقف عندها طويلاً، بل سيستقر عليها؛ فأية ناقة تلك؟ إنها عالم كامل من الصفات، والأفعال، وتلبية الحاجات، إنها - بعبارة واحدة- غاية فى ذاتها. لقد جرب الشاعر حظه مع «فاطمة» فوجدها «كرياح الصيف»، وجرب مع «الظعن» فوجدها سراباً يتأرجح فى سراب، وجرب مع فتيات الظعن فلم يجد لديهن شيئاً خيراً مما وجد لدى «فاطمة» ودعنا نقل فى اطمئنان - ودون خوف من أن يظن بنا أننا نذهب مذاهب بعيدة- : إن كل هذه القيم والمعانى تعادل أمانى الشاعر فى الحياة، وتطلعه لتحقيق نوع من الاكتفاء المادى والشعورى. ولن نتجاوز حدود القصيدة حين نقول: إن الناقة هنا هى «المعادل الموضوعى» للدنيا!.

إن صفات هذه الناقة النموذجية لا يمكن أن تتحقق لناقة بعينها فى الواقع. ومعنى هذا أننا لسنا أمام ناقة مادية، وإنما نحن أمام نموذج أعلى. وأية ناقة مادية تلك التى يعاد تشكيلها أمام أعيننا فتصبح مرة سفينة:

يشق الماء جؤجؤها ويعلو ... غوارب كل ذى حدب بطين ؟

وتصبح مرة أخرى بناية قويت بالطين:

فأبقى باطلى والجد منها   كدكان الدرابنة المطين ؟

لقد قلت: إن الجو النموذجى الذى يرسمه الشاعر للناقة يعود إلى عناصر بعضها خاص بصفات الناقة، وبعضها خاص بأفعالها؛ وبعضها خاص بمشاعرها. وكل هذا يسلم - بالطبع - إلى نوع موقفه منها، ونوع تعامله معها، وما يمكن أن تقدمه له، وما يمكن أن يقدمه لها ... إلخ.

وينبغى أن نفهم قول الشاعر فى مطلع حديثه عن الناقة- وهو : «فسل الهم عنك» - على أنه تعبير عن اتخاذه هذه الناقة ملجأ؛ فهو يلجأ إليها لتقيه شر الإحساس المدمر بالإخفاق فى تحقيق الاكتفاء فى جوانب أخرى من الحياة، وهل نلجأ من قسوة الحياة إلا إليها. وتشيع الصفات البدنية لهذا التكوين جواً من الإحساس بالقوة الخارقة، والمتانة المطلقة، وهذا من شأنه أن يلقى الطمأنينة فى نفس من يلجأ إليها. وهذه البنية المتينة تجعلها تنشط نشاطاً مطلقاً. والقوة والنشاط هما الصفتان اللتان يوزعهما المثقب العبدى على الناقة توزيعاً يكاد يكون متوازناً. ولنقرأ ونتأمل كيف تغلب صفة على أخرى فى بعض الأحيان، ولكنهما فى النتيجة الأخيرة تكادان تتعادلان:

فسل الهم عنك بذات لوث   عذافرة كمطرقة القيون

(الغلبة لصفات القوة)

بصادقة الوجيف كأن هرا   يباريها ويأخذ بالوضين

(الغلبة لصفات النشاط)

كساها تامكاً قردا عليها   سوادى الرضيح مع اللجين

(الغلبة لصفات القوة)

إذا قلقت أشد لها سنافا	أمام الزور من قلق الوضين
	(الغلبة لصفات النشاط)
كأن مواقع النفثات منها	معرس باكرات الورد جون
	(الغلبة لصفات القوة)
يجذ تنفس الصعداء منها	قوى النسع المحرم ذى المتون
	(الغلبة لصفات النشاط)
تصك الحالبين بمشفتر	له صوت أبح من الرنين
	(الغلبة لصفات النشاط)
كأن نفى ما تنفى يداها	قذاف غريبة بيدى معين
	(الغلبة لصفات النشاط)
تسد بدائم الخطران جثل	خواية فرج مقلات دهين
	(الصفات مشتركة)
كأن مناخها ملقى لجام	على معزائها وعلى الوجين
	(الصفات مشتركة)
كأن الكور والأنساع منها	على قرواء ماهرة دهين
	(الغلبة لصفات القوة)
غدت قوداء منشقاً نساها	تجاسر بالنخاع وبالوتين
	(الغلبة لصفات القوة)

وعند هذا الحد من رسم صورة متداخلة الصفات والأبعاد- أشبه ما تكون بالنسيج المحكم - لهذا الكيان العجيب الذى يجعله المثقب العبدى ملجأه وملاذه،

ينعطف الشاعر إلى تعميق الصورة بإدخال ثلاثة أبيات تقدم البعد الثالث (النفسى) لهذه اللوحة الزاهية، وهى الأبيات التى تبدأ بقوله : « إذا ما قمت أرحلها بليل»، ثم يعود إلى لمسات أخيرة يوزع فيها مزيداً من صفات النشاط والقوة :

فـأبقـى باطلى والجـد منهـا ... كـدكـان الدرابـنة المـطيـن

(الغلبة لصفات القوة)

فـرحت بهـا تعـارض مسـبطرا ... على صحصاحـة وعلـى المتـون

(الغلبة لصفات النشاط)

ولقد تعاور على هذا الكيان « القوى، النشط، الصاخب، الحزين » باطل الشاعر وجده، ومع ذلك بقى على حاله! أنقول إذن: إن المثقب العبدى مارس حياته بشقيها من اللهو والجد، ولكنه لم ينهك الدنيا، ومن منها يزعم لنفسه أنه فعل ذلك؟ إن الدنيا تستمر بالحالة التى وجدناها عليها.

وهذه « الناقة - الدنيا » موصولة فى القصيدة بعمرو الملك الممدوح:

إلى عـمـرو ومـن عـمـرو أتتنى ... أخـى النجـدات والحلم الرصـين

وإذا كانت هذه القوة الخرافية التى كانت أداة لهوه وجده هى منحة الممدوح فماذا يمكن أن يقال بعد ذلك من مديح؟ على أن الناقة - دون سواها- تبقى هنا محور العمل الشعرى، ويبقى كل شيء عداها على هامش هذا العمل. إنها القيمة الوحيدة من القيم المطروقة فى القصيدة التى لم تثر خيرة الشاعر، أو غضبه، أو تساؤله، أو ريبته (وليس الملك عمرو مستثنى من ذلك)، وإلا فما معنى أن يعلن المثقب العبدى غضبه على « فاطمة » فى المطلع، وعلى مثيلة لها فى مقطع تال، ويتساءل ذلك التساؤل الملىء بالمعنى بعد ذكر الملك عمرو مباشرة:

فـإمـا أن تكـون أخى بـحق ... فـأعـرف منك غـثى أو سـمـينى
وإلا فـاطـرحنـى واتخـذنى ... عـدواً أتقـيك وتتـقـينى

ثم لا يحدث ذلك فى حالة الناقة، مع أنه خلع عليها صفات البشر، وجعلها تشتكى وتبوح كما يفعل الإنسان؟ إذا كان ذلك مدعاة للتأمل- ولابد أن يكون- فإننى أرجو أن يكون التفسير الذى أشرت إليه أكثر من مرة، والذى يجعل من الناقة بيت القصيد، ويجعل منها معنى مرادفاً للحياة نفسها، ويجعل من بقية الموضوعات نغمات فرعية ترتد إليها بصفتها لحناً أساسياً - تفسيراً مقبولاً.

لقد تكون لدى الشاعر - مع توافر هذا الملجأ الحصين- نوع من الإحساس باليقين جعله قادراً على الوصول إلى رؤية مكنته من التعبير فى البيتين الأخيرين عن ذلك الشعور المطمئن؛ ذلك لأن هذا النوع من قبول المخاطرة مع عدم معرفة ما تأتى به لا يتم إلا إذا كان المرء يأوى فى أعماقه إلى ركن شديد. وقد اختبر المثقب العبدى هذا الكيان الخارق فى كل أحواله فاطمأن إلى أنه يوفر حداً من وجوب قبول المخاطرة. وحسبنا أن نعرف أن هذا الملجأ هو أداته ووسيلته التى يؤم عليها كل أمر، وكل أرض :

وما أدرى إذا يممت أمراً	أريد الخير أيهما يلينى
أألخير الذى أنا ابتغيه	أم الشر الذى هو يبتغينى

روعة الاقتراب من شعر المتنبى

روعة الاقتراب من شعر المتنبي

(نموذج تطبيقى)

-١-

قال المتنبي يرثى « خولة » أخت سيف الدولة:

١ - يا أخت خير أخ يا بنت خير أب

كناية بهما عن أشرف النسب

٢ - أجل قدرك أن تسمى مؤبنة

ومن يصفك فقد سماك للعرب

٣ - لا يملك الطرب المخزون منطقه

ودمعه وهما فى قبضة الطرب

٤ - غدرت يا موت كم أفنيت من عدد

بمن أصبت وكم أسكت من لجب (١)

٥ - وكم صحبت أخاها في منازلة

وكم سألت فلم يبخل ولم تخب

٦ - طوى الجزيرة حتى جاءنى خبر

فزعت فيه بآمالى إلى الكذب

٧ - حتى إذا لم يدع لى صدقه أملاً

شرقت بالدمع حتى كاد يشرق بى

٨ - تعــــثــــرت مــنه فى الأفـــواه ألسنهـــا

والبرد فى الطرق والأقـلام فى الكتب (٢)

٩ - كــأن « فــعـلة » لم تملأ مـــواكـــبــهـــا

ديـار بـكــر ولـم تـخـلـع ولــم تـهـب

١٠ - ولم تـرد حـــيــــاة بـعـــد تـوليـــــة

ولم تغث داعــيــاً بالويل والحــرب (٣)

١١ - أرى العـــراق طـويل الليل مـــذ نـعـــيت

فكيـف ليل فـــتى الفـــتــيـان فــى حلب

١٢ - يظـن أن فـــؤادى غـــيـــر ملتـــهب

وأن دمع جـــفـــونى غـــيـــر منسكب

١٣ - بلى وحـــرمــــة من كـــانت مـــراعـــيــة

لحـــرمـــة المجـد والقـــصــاد والأدب

١٤ - ومن مـضت غـيــر مـوروث خـلائقـهـا

وإن مـضت يـدها مــوروثة الـنشب (٤)

١٥ - وهمـــهـــا فــى العـــلا والملك نـاشــئـــة

وهم أتـرابهـــا فـى اللهــــو واللـعب

١٦ - يعلمن حــين تحيَّى حسن مبـســمـهـا

ولـيـس يعـلـم إلا الـلـه بـالشـنـب (٥)

١٧ - مـــسـرة فى قـلوب الطيب مـــفـــرقـهـا

وحـســرة فى قلوب البـيـض واليلب (٦)

١٨ - إذا رأى ورآهـا رأس لابســـــــــه

رأى المقـــــانع أعـلى مـنه فـى الرتـب

١٩ - فـــإن تكن خـلقت أنـثى لقـــد خلـقت

كـــريمـة غـــير أنثـى العـقل والحـسب

٢٠ - وإن تكـن تغلـب الغلبـــاء عنصـــرها

فـإن فى الخمـر مـعنى ليس فى العنب (٧)

٢١ - فليـت طالعـــة الشـــمـــســين غـــائبـــة

وليت غـــائبـــة الـشـــمـــسـين لـم تغب

٢٢ - وليـت عـــين التـى آب النهـــار بهـــا

فـــــداء عـــــين التـى زالت ولـم تؤب

٢٣ - فـــمـــا تقلـد باليـــاقـوت مـــشـبـــهـهـــا

ولا تـقلـد بالـهنـدية الـقــــضـب (٨)

٢٤ - ولا ذكـــرت جـــمـــيـــلاً من صنائـعـــهـــا

إلا بـكـيـت ولاود بـلا ســـــــبـب

٢٥ - قـــد كـــان كل حـــجـــاب دون رؤيتـــهـــا

فـــمـــا قنعت لـهـــا يا أرض بالحـــجب

٢٦ - ولا رأيت عـــيـــون الإنـس تدركـــهـــا

فـهل حـــسـدت عليـــهـــا أعـين الـشـهب

٢٧ - وهل ســـمـــعت ســـلامـــاً لى ألم بهـــا

فـــقـــد أطلـت ومـــا سلمت مـن كـــثب

٢٨ - وكـــيف يبلـغ مـــوتانا التى دفنت

وقـد يقـصـر عن أحـيـائنـا الغـيب (٩)

٢٩ - يا أحسن الـصـبر زر أولى القلوب بهـا

وقل لـصـاحـبـه يا أنـفع الســحب

٣٠ - وأكـرم الناس لا مــســتـثـنـيـاً أحـداً

مـن الكـرام ســـوى آبـائك الـنجـب

٣١ - قـد كان قـاسـمك الشخصـين دهرهمـا

وعــاش درهمـــهــا المفـدى بـالذهب

٣٢ - وعـــاد فـى طلب المتــروك تـاركــه

إنـا لنغـــفـل والأيام فـى الـطلـب

٣٣ - مـا كـان أقـصـر وقـتـاً كـان بينهـمـا

كـأنه الوقت بـين الورد والقــرب (١٠)

٣٤ - جـزاك ربـك بالأحـزان مـغـفـرة

فـحـزن كل أخى حـزن أخـو الغـضب

٣٥ - وأنتـم نفــر تســخـو نفــوسكم

بما يـهبن ولا يســخــون بـالسـلب

٣٦ - حـلـلـتـم مـن مـلـوك الـناس كـلـهـم

مـحـل سـمـر القـنا من سـائر القـصب

٣٧ - فـــلا تنلـك الليـــالى إن أيديهـــا

إذا ضــربن كـــسـرن النبع بالغـــرب

٣٨ - ولا يعن عدواً أنت قاهره

فإنهن يصدن الصقر بالخرب

٣٩ - وإن سررن بمحبوب فجعن به

وقد أتينك فى الحالين بالعجب

٤٠ - وربما احتسب الإنسان غايتها

وفاجأته بأمر غير محتسب

٤١ - وما قضى أحد منها لبانته

ولا انتهى أرب إلا إلى أرب

٤٢ - تخالف الناس حتى لا اتفاق لهم

إلا على شجب والخلف فى الشجب

٤٣ - فقيل تخلص نفس المرء سالمة

وقيل تشرك جسم المرء فى العطب

٤٤ - ومن تفكر فى الدنيا ومهجته

أقامه الفكر بين العجز والتعب

فتنت هذه القصيدة قراء المتنبى - من لدنه- وحتى يومنا هذا - وتصبتهم، لدرجة أن الأديب العظيم محمود شاكر خرج على الناس سنة ١٩٣٦ بفكرة تقول إن المتنبى كان على علاقة عاطفية « بخولة » موضوع هذه القصيدة. وقد رأى فى رثاء المتنبى هذه المرأة : « عاطفة قد أخذها الحزن وغلبها البكاء »، ورأى فى ألفاظها ما يتوهج « من نيران » قلب المتنبى، ورأى فيها : « أنين الرجل، وحنينه، وبكاءه»، ورآها. « كلام قلب مفجوع قد تقطعت آماله من الدنيا بموت حبيب قد فجعته المنية فيه». ومضى الأديب العظيم فى التدليل على ما كان بين المتنبى

«وخولة » من عـاطفة الحب - من واقع هذه القصيـدة وغيرها من شعـره- فقطع بوجود هذه العلاقة، كما قطع بأن سيف الدولة كان على علم بها، وبأنه قد أعطى المتنبى فى ذلك وعـدا لم يف له به. وكلام محـمود شاكـر دليل عندى على شىء مهم هو قـوة سطوة هذا الشعر على نفس شاعـرة، مثقفـة، محبة لشـعر العرب، كنفسه. لقـد أخذته هذه السطوة إلى الحـد الذى جعله يعـتقـد أن وراء هذا البناء الشعرى الضخم عالماً عاطفياً ليس أقل من قصة حب ماحقة.

ومع إعجـابى « بالعشق العظيم » الذى يكنه مـحمود شـاكر لشـعر المتنبى، ومشاركتى إياه هذا العشق، أتحول إلـى وجهة أخرى أراها تنال - كذلك - رضاه، وهى فحص بناء القصيدة، دون اتخاذها دليلاً على حالة « بعينها» من الحالات التى مر بها المتنبى « شخصياً » فى حـياته « الدنيوية » القصيرة. ورأيى أن « سر » هذه القصيدة يكـمن فى بنائها ونموها، ويتجاوز بها الدلالة على أية حالة بـعينها. وماذا تساوى مشاعر المتنبى « الفرد » إلى جـوار هذه « البنية » اللغوية المركبة التى أسرت محـبى الشعر جـميعاً من لـدن تأليفها إلى يـوم الناس هذا ؟ وإذا قيل لى : وهل سيطرت على محبى الشعر إلا لأنها صدرت عن عاطفة « خاصة » صادقة؟ أقول : صادقة من الناحيـة الفنية، « نعم » وخاصة، بمعنى أنها دالة على أن صاحـبها كان فى حالة عشق مع من قال فيها القـصيدة؛ « الله أعلم ». وأميل إلى القول: بأنها سيطرت على مشـاعر الملايين من الناس من حيث كونهـا « تكويناً شعرياً»، لا من حيث كونهـا « تكويناً شعرياً دالاً على وقوع حب بين الشاعـر أو المرأة التى يرثيها» وآية ذلك أن هذه القـصيدة فـتنت محـبى الشعر جـميـعاً (لا الذين وقعـوا منهم فحسب فى حالات غرامية !)، بل إنها فتنت محبى الشعر وحدهم (ولو لم تكن لهم تجارب « حب » واقـعية !)، ولم تفتن - ولم يكن لها أن تفتن - من لـيسوا ميسرين لحب الشعر (حتى ولو باتوا وأصبحوا غارقين فى تجارب حب واقعية).

فلنواجه هذه القصيدة من حيث هى « بنية شعرية »، ولنتعرف على نسيجها،

ولننظر ما الذى تفضى بنا إليه. وأول ما يطالعنا منها ذلك « الحذر » الشديد الذى يقترب به « الشأعر » من « الموضوع »:

يا أخت خير أخ يا بنت خير أب ... كناية بهما عن أشرف النسب

أجل قدرك أن تسمى مؤبنة ... ومن يصفك فقد سماك للعرب

لكأن الشاعر ينسج « أستاراً » متعددة الطبقات بينه وبين موضوعه الذى يصفه، فى حين أن الموقف هو موقف « الاقتراب » منه « لتقريبه » إلى متلقى شعره : ثمة « ستر » أول فى قوله : « يا أخت خير أخ »؛ كأنه لم يكن كافياً فأردفه بستر ثان فى قوله : « يا بنت خير أب »، وبستر ثالث فى قوله مكنياً لا مصرحاً : « كناية بهما »، وبستر رابع فى جنوحه إلى شرف النسب (الذى هو عند التأمل إمعان فى تكشيف الستار بعد أن وضع ستر الأخ، والأب، وبعد أن كنى)، وبستر خامس فى رفضه الصريح التصريح باسمها : « أجل قدرك أن تسمى مؤبنة »؛ وبستر سادس فى استراحته - من جديد - إلى أن الوصف يغنى عن تلك التسمية غناء مطبقاً يشمل كل العرب : « ومن يصفك فقد سماك للعرب ».

فما الذى حدا بالمتنبى إلى إقامة كل هذه الستر، وهو فى موطن تقريب الموصوف؟ ألم يكن فى وسعه أن يصرح بما يريد، ويختار « صيغة شعرية » صريحة؟ وهل صحيح أن وراء كل هذه الستر المقامة رعاية تقاليد خاصة تقضى بعدم التصريح باسم « المؤبنة »، وذلك لمكانتها الاجتماعية، ونوعها « الأنثوى »؟ وبعبارة أخرى: هل ثمة دواع غير شعرية دعت المتنبى إلى إقامة هذا « الستر »، والإمعان فى عدم التصريح؟ أو تراه هو الأسلوب الشعرى فى التشكيل الملائم؟ لاشبهة عندى فى أن « الدواعى الشعرية » وحدها هى التى تحكم تعبير المتنبى هنا، وهى العلة الكائنة وراء هذا النوع من التعبير الذى ينهض على « فلسفة الحذر» فى الاقتراب من الموضوع، أو التعبير عنه عن طريق « الابتعاد » عنه (إن صح أن نقول ذلك).

إن المتنبى يدرك - إدراكاً طبيعياً لا تكلف فيه- أن هذا النوع من الشعر الذى ينسجه يحتم عليه نوعاً من « البحث » لا نوعاً من « التقرير (سواء أكان هذا التقرير مباشراً أم غير مباشر). وقد اقتضى « البحث » هنا تقديم « أنواع » عدة من وصف الموضوع، أو تقديم « بدائل » عدة فى التعبير عنه، كما اقتضى « الحذر كل الحذر» من تقديم نوع واحد هو التعبير التقريرى الذى يصف الموضوع وصفاً «محدداً » ينتهى عنده الأمر كله. وبذلك يكون المتنبى قد كشف هنا عن قدر معنوى من الموضوع، ووصفه وصفاً مباشراً. ويمكن تسمية هذا النوع من تعبير المتنبى - نتيجة لذلك - « الكشف » عن طريق « الستر »، أو « إظهار » الموضوع بواسطة «إسدال » الستر الرقيقة عليه، أو الوضوح من طريق « الغموض »، أو التعبير - كما قلت - بواسطة شعر « البحث » لا شعر « التقرير ». إنه يحيط بطبقات من الصفات « مضموناً » عزيزاً لديه، يجله عن التحديد ليعطى نفسه فرصة الوقوف لديه فترة أطول، ويجله عن التسمية ليعطى نفسه فرصة الكشف عنه من طريق الوصف المستقصى. ويترتب عى هذا أن القارئ تتاح له - كذلك - فرصة موازية لإطالة التأمل عند الموضوع الموصوف. وهكذا يلتقى الطرفان (الشعر والمتلقى) عند هذا الإحساس « الكاشف - المخفى » فيما يتصل بالموضوع. ومع ذلك كله يحرص المتنبى على توفير بعض القيم اللغوية التى تحافظ على بقاء قدر ضرورى من الارتباط المباشر بالموضوع الموصوف، وذلك حتى لا يقع الأمر كله فى دائرة «الستر » وذلك فى التصريح « بتأنيث » الموضوع وبموقف « التأبين ».

لقد أحدث أسلوب العمل هذا تأثيره الواضح فيما بعده؛ الأمر الذى ظهر فى القلق البالغ الذى جعل الشاعر فى البيت الثالث يفقد السيطرة على منطقه ودمعه:

لا يملك الطرب المحزون (منطقه

ودمعه) وهما فى قبضة الطرب

كما أحدث هذا « الحزن المقلق » أثره فى وضعنا مباشرة أمام صلب القضية التى هى كارثة الموت. فلننظر كيف يصور المتنبى هذه الكارثة، وعلى أى نحو يصرف القول فيها:

غدرت يا موت كم أفنيت من عدد   بمن أصبت وكم أسكت من لجب

وكم صحبت أخاها فى منازلة   وكم سألت فلم يبخل ولم تخب

أين تكمن صفة « الغدر » التى يصف بها المتنبى الموت فى البداية؟ تكمن فى أن هذا الموت تسلل إلى شخص واحد فى الظاهر فى حين أنه قضى على كثير فى الواقع. ولست أميل إلى الشرح الساذج الذى يقدمه بعض الشراح من أن «خولة» كانت تغرى الجيوش بالحرب لتبيد الأعداء، وأعتمد الشرح الآخر الذى يعيننى على توضيح ما أعتقده من أن جوهر الغدر كائن فى أن الموت قضى على نفس واحدة – كما قلت – فى ظاهر الأمر، واغتال كثيرين – ممن كانت هى تمدهم بأسباب الحياة – فى واقع الحال، وهذا هو معنى أن المصيبة عامة، وليست فردية. وإذا أصبح هذا واضحا فليقل فى توجيه معنى العدد الكثير؛ والجيش اللجب ما ينبغى أن يقال من أن كل من يعرف حجم هذه المصيبة إنما يعرفه من واقع تجربته الخاصة المتمثلة فى أن هذا الموت قد أصابه بضرر ما. ويكون المتنبى – بذلك – قد وضع موت خولة موضع «النواة» التى تنشر إشعاعها على أوسع نطاق، فموتها «مركز الحزن» ودوائر الحزن المنتشرة هى «الإشعاع» الذى يصيب الغير فى بطء وعلى نحو واسع، والنتيجة الحتمية أننا أمام مصيبة «أحادية» المظهر «جماعية» التأثير.

ومع كل ذلك لا تزال عين المتنبى مسلطة على أول عبارة فى القضية: «يا أخت خير أخ»؛ فهو يرفدها هنا بعبارة أخرى «مقوية» هى عبارة: «وكم صحبت أخاها». وهذا النوع من الربط يخدم فى توثيق عرى «البنية الشعرية»، ومن ثم فى إشاعة الإحساس بعمق الموقف، وخصوصية الموضوع. لقد وضع بالعبارة الأولى أساسا أقام عليه «الستر» هناك، وهو هنا يضعنا بالعبارة الثانية فى قلب الموقف،

وقلب الفجيعة. والموت الذى يصوره فى البيت الثانى هنا مختلف - فى طبيعته ومقاصده - عن الموت الذى يتحدث عنه فى البيت الأول، وهذا يساعد على إبراز معنى «الغدر» - الذى تحدث عنه من قبل - فى ضوء جديد. لقد كان حريا بالموت أن يوفر لسيف الدولة نفسا واحدة هى نفس أخته، وذلك لأن سيف الدولة يقدم للموت زاده بسخاء حين يلقى أعداءه. ولكنه غدر. وهذا الغدر يتوازن - بالطبع - مع حقيقة غير معبر عنها هى أن هذه النفس الواحدة تساوى نفوسا كثيرة.

على هذا النحو تزدحم الإشارات، وتمتزج، وتبدأ الخيوط - ولما نتقدم فى أبيات القصيدة بعدد أصابع اليد الواحدة ! - تشكل نسيجاً مغزولاً بعناية. ومنذئذ سيعكف الشاعر على تشكيل صورة الموضوع الكلية (بين «خولة»، و«الموت»، و«الأخ»)، فيقيم التوازن بين هذه المراكز الثلاثة، ويحكم النسج والربط، ويراعى شروط «البنية الشعرية» للقصيدة فى معناها المتكامل.

وبعد أبيات خمسة من القصيدة نجد أنفسنا وقد انتقلنا - عبر أبيات ثلاثة - إلى مرحلة جديدة من «بؤرة الفعل الشعرى» وقد أثار البيتان الأولان من هذه الأبيات (وبحق) دهشة الأديب العظيم محمود شاكر، فرأى أن المتنبى لابد أن يكون قد بدأ العمل الشعرى بهما، ولابد أنهما جاءا إلى نفسه المضطربة أول شىء بعد أن بلغه الخبر، كما رأى - من قبل ذلك ومن بعده - أنهما يقعان ضمن الأدلة القوية على أنه كان بين المتنبى «وخولة» عاطفة حب:

طوى الجزيرة حتى جاءنى خبرٌ
فزعت فيه بآمالى إلى الكذب

حتى إذا لم يدع لى صدقه أملا
شرقت بالدمع حتى كاد يشرق بى

تعثرت به فى الأفواه ألسنها
والبرد فى الطرق والأقلام فى الكتب

وصحيح أن البيتين الأولـين يشكلان «وحدة» لغوية ذات بنية كاملة، ولكن من الصـحيح كـذلك أن صلة البـيت الثالث بهـذه البنيـة صلة «عضـوية». وهذه الأبيات الثلاثة جمـيعاً تمثل موجة من موجات القصـيدة، أو حلقة فى حلقات هذا العمل الشعرى، مما يتعذر معه الاسـتراحة الكاملة عند البيت الثانى منها. وصحيح - فى جميع الأحـوال - أننا الآن نواجه عمقاً تشكيلياً بعـيد المدى. وعلينا قبل أن نخطو إلى هذا العـمق أن نلقى نظرة إلى الخلف، وسندرك أن ما سـبق من أبيات القصيدة قد أدى - على نحو طبيعى متدرج - مهمة «المدخل»، أو مهمة الخطوات التمـهيـدية الطبيعـية التى تشبه الخطوات التى يتـحسس بهـا السابح الأرض تحت قدميه، وذلك قبل أن تسلمه هذه الخطوات إلى السباحة فى الماء العميق.

«طوى الجـزيرة»: وهل ثمة أسـرع من أخـبار النوازل المـاحقـة فى سرعـة الوصـول؟ وهل ثمة أنسب فى توصـيل الإحـساس بهـذه السرعـة من: «طوى»؟ والبقيـة معروفة؛ اللجـوء أولاً: إلى محاولة تكذيب الخبر لا تشـككا فى صدقه، بل، بالأحرى، تأكداً من صدقـه، ثم حدوث «الصدمة العصبـية» إثر تمكن الخبر، ومـا يمكن أن يترتب علـى هذه الصدمـة. وتعبـيـر «الشرق بالدمع» هو «المعـادل اللغوى» لنتـيجة الصـدمة العصـبية. وليس من الضـرورى أن يكون حكاية حال، ولكن المؤكد أنه - كمـا هو الحال - تشكيل فن؛ فنحن أمام بنية لغوية كـاشفة عن «معـادلها» الشـعورى. وإذن فـقد تدرجت القـصيـدة من الوصف «المستـور» فى بدايتهـا، إلى مواجهة الموت فى جـزئها الثانى، إلى عمق الإحـساس بالفجيـعة فى جزئهـا الثالث. (هذا والتجـزئة التى أقوم بها للقـصيدة، هنا وفى بقـيتهـا، تجزئة متصلة بتطور البنية اللغوية بصفتـها معادلة لتطور القيم الشعورية. وهدفى من هذه التـجزئة الكشـف عن أسلوب المتنبى فى هذه القـصيـدة، والكشف عن «العنصـر البانى الفعال» فيهـا، أو قل عن «المراكز الحيوية» فى مراحل نموها، أو قل - وهذه التسمية آخر ما أحب أن ألجأ إليه -: عن «العنصر الدرامى» فيها).

قلت إن البيت الثالث - من هذه الموجة الشعرية - متصل بسابقيه اتصالاً وثيقاً. وكيف لا يكون كذلك وهو يلقى على الحالة التى وضعها فى البيت الثانى «وقودا» يتمثل فى «تعثر» الذهن بالخبر هنا (بين مصدق ومكذب، أو مصدق ولكنه يخدع نفسه على نحو ما وصفت)، وفى تردد الماء بين المرور والاحتجاز (الشرق) هناك. وإذا كان البيت الأول والثانى من هذه الأبيات الثلاثة يشكلان «وحدة» فإن البيتين الثانى والثالث يشكلان - فيما بينهما - وحدة كذلك. وهى وحدة لا تطغى على الوحدة الأخرى بحال من الأحوال، كما أنها لا تطغى على «وحدة» البنية الكلية للأبيات الثلاثة مجتمعة. وانظر لإدراك الوحدة بين البيت الثانى والثالث «تعثر» الذهن فى البيت الثانى (بين مصدق ومكذب)، و«تعثر» الألسنة و«تعثر» البرد، والأقلام فى الثالث.

وستتلو هذه الخطوة العميقة التى خطاها المتنبى بهذه الموجة خطوات تنتقل بين «خولة»، و«سيف الدولة»، و«الموت والحياة»، و«أحوال الدنيا»، ولكنها تشبه خيوطاً مجدولة بعناية، وهى كلها - بالطبع - من عمل طاقة واحدة هى بصيرة المتنبى الشعرية الفعالة.

وقف المتنبى - فى أول خطوة - عند «خولة» - وهذا طبيعى جداً - ولكن الذى لفت نظرى فى أول هذه الخطوة «تكنيته» عن اسم «خولة» بقوله: «فعلة»:

كأن «فعلة» لم تملأ مواكبها

ديار بكر ولم تخلع ولم تهب

وإذا صح أن هذا من «فعل» المتنبى (ولم يكن من تصرف الرواة) فإنه يكون أمراً غريباً جداً، لا يتناسب مع الأسلوب الرفيع «للتكنية» الذى اتبعه فى مفتتح القصيدة. هناك يكنى بأسلوب فنى، مقصود لذاته، منسوج بطريقة الطبقات المتراكبة فى توازن دقيق، وهنا يكنى بطريقة «فجة» كل ما يمكن أن يقال عنها إنه يتحاشى بها ذكر اسمها الحقيقى. ونسأل: لماذا يتحاشى ذكر اسمها الحقيقى؟ وهل

يمكن أن يكون السبب شبيهاً بما كان يحدث فى البيئات الريفية التى تخجل من مجرد ذكر المرأة باسمها، زوجة، أو أماً، أو أختاً؟ إننا نجد أسماء النساء المشهورات مذكورة فى التراث العربى دون أى حرج - أو شبهة فى حرج - فما بال هذه الحالة تقدم لنا هنا محاطة بتقاليد مخالفة؟ وإذا كان المتنبى قد سمح لنفسه بذكر «حسن مبسمها»، «وطيب مفرقها»، كما استرسل مع «لوعة فؤاده» و«حرقة دموعه»، فكيف تحرج كل هذا التحرج من ذكر اسمها؟ وإذا كان تحرج كل هذا التحرج فلماذا لم يجد تعبيراً فنياً (هو بالقطع قادر عليه) فى مستوى «التعابير» التى استخدمها فى بداية القصيدة؟ وكيف تتسق هذه التكنية السمجة «فعلة» هنا مع «الستر» الجميلة التى أسدلها - مكنياً - فى بداية القصيدة؟ إن عجبى لا ينقضى وأنا أقف أمام هذا الصندوق الفارغ: «فعلة»!

تحسس المتنبى طريقه إلى «الموصوف»- فى هذه اللوحة المخصصة «لخولة» - فى حيطة؛ بادئاً بذكر بعض الفضائل العامة التى لا يختلف عليها، والتى لا تدل على «خصوصية» معينة، وهو يؤدى ذلك بطريقة «شبه محايدة» لا تحدث أثراً ملحوظاً فوق الأثر العام الذى يمكن أن يحدثه الوصف العادى بالكرم، والنجدة، وما إلى ذلك:

كأن «فعلة» لم تملأ مواكبها
ديار بكر ولم تخلع ولم تهب

ولم ترد حياة بعد تولية
ولم تغث داعياً بالويل والحرب

ولكنه - بعد هذا التحسس المحتاط - يدلف إلى داخل نفسه ليصف «حاله» فى نوع من «الشحن المتدرج» الذى ما يكاد يبدأ بلمسة عامة فى البيت التالى:

أرى العراق طويل الليل مذ نعيت
فكيف ليل فتى الفتيان فى حلب

حتى يصل إلى نوع من «الخصوصية» فى البيت الذى يليه:

يظن أن فؤادى غير ملتهب

وأن دمع جفونى غير منسكب

ومرجع «الخصوصية» فى هذا البيت أن المتنبى يخلط فيه نفسه خلطاً بالموضوع، معبراً عن أقصى قدر من اللوعة المتمثلة فى «الجمع بين الأضداد» (وهى «لعبة» المتنبى المفضلة فى معادلة المشاعر). لقد جمع هنا - كما جمع فى مواطن أخرى من شعره - بين الماء والنار؛ وعجيب أن يفيض الماء (دمع الجفون) فلا يطفىء النار (التهاب القلب) فى هذه الحالة بعينها! ولكنه أسلوب «اللحظة المفاجئة» فى المفارقة - وهو أسلوب يميز شعر المتنبى، وكل شعر عظيم؛ «ينحت» المعنى على غير قاعدة، وتكمن قيمته فى هذا «النحت» على غير قاعدة.

لقد تأهبت القصيدة - إذن - للدخول إلى عالم «خولة» بدفع جديد: تمكنت به من البقاء عندها ستة عشر بيتاً متصلة، مكونة أكبر كتلة شعرية مصبوبة صباً فى القصيدة كلها. وسأورد هذه الأبيات بتمامها، وذلك حتى تكون واضحة أمام أعيننا، بل متألقة، كما هى الحال:

بلى وحرمة من كانت مراعية

لحرمة المجد والقصاد والأدب

ومن مضت غير موروث خلائقها

وإن مضت يدها موروثة النشب

وهمها فى العلا والملك ناشئة

وهم أترابها فى اللهو واللعب

يعلمن حين تحيى حسن مبسمها

وليس يعلم إلا الله بالشنب

مـــــــرة فى قـلوب الطيـب مـفـــرقــهـــا

وحـــــــــرة فـى قلوب الـبـــيض واليـلب

إذا رأى ورآهـــا رأس لابـــــــــــــــه

رأى المقـــــــانـع أعـلـى منه فـى الـرتـب

فـــــإن تكن خـلقـت أنثى لقـــــد خلـقت

كـريـمـة غـــيـر أنثى الـعـقل والحــسب

وإن تـكن تـغلـب الغـلبـــاء عـنصـــرهـا

فـــإن فـى الخـــمـــر مـعنى ليس فى الـعنب

فلـيت طالعـــة الشـــمـــســين غـــائبــة

وليـت غـــائبـــة الشـــمـــســين لم تـغب

وليـت عـــــين الـتى آب الـنهـــــار بهــــا

فـــــــداء عـــــين التى زالـت ولم تـؤب

فـمـــا تـقلد باليـــاقـوت مـشـبــهـهـــا

ولا تـقـلـد بـالـهـنـديـة الـقـــــــــــضـب

ولا ذكـــرت جـمـيـــلاً من صنائـعــهـــا

إلا بـكـــيـت ولاود بـلا ســـــــــــــب

قـــد كـــان كل حـــجـــاب دون رؤيتـــهـــا

فـــمـــا قنعت لهـــا يا أرض بالحـــجب

ولا رأيت عـــيـــون الإنـس تدركـــهـــا

فـهل حـــسـدت عليـهـا أعـيـن الشـهب

وهل ســـمـــعت ســلامـــا لـى ألم بهـــا

فـــقـــد أطـلت ومـــا سـلمت من كـــثب

وكيف يبلغ موتانا التى دفنت
وقد يقصر عن أحيائنا الغيب

بدأ المتنبى فى تحرير صفات «خولة» من منطقة عامة أدنى إلى «التجريد» - استغرقت ثلاثة أبيات - حام فيها حول «الموصوف» دون أن يجسد صفاته. وفى البيت الرابع استبدل بالصفات المعنوية صفات جسدية، فكان كالمصور «بالكاميرا» وهو يقدم «صورة من قريب»:

يعلمن حين تحيى حسن مبسمها
وليس يعلم إلا الله بالشنب

ومع ذلك بقى هذا الوصف معتمداً - من جديد - على أسلوب «الإيضاح» عن طريق «الإخفاء» أو أسلوب «الكشف» من طريق «الستر». لقد عبر بطريق مباشر عن «حسن مبسمها» وعبر بطريق غير مباشر (وهو طريق «الإخفاء - الكاشف») عن طيب ما وراء هذا المبسم: «وليس يعلم إلا الله بالشنب». وهذا يدل بالطبع على «عفة» الموصوفة - كما يقول الشراح - ولكن هذه الدلالة تمثل أول طبقة من طبقات المعنى، وتبقى طبقات أخرى متضاعفة يحتمها «اتساق» السياق بين صفات الظاهر (حسن المبسم) وضفات ما وراءه (الشنب). وبقى المتنبى عند الصفات الحسية، فتحرك فى البيت الخامس - صعوداً إلى المفرق: وتأمل انفراج الفم الجميل عن بسمة جميلة فى مقابل «انفراق» الشعر الجميل عن الطيب. وهذه المقارنة من شأنها أن تعود بنا مرة أخرى إلى صفة ما وراء الأسنان، وهى صفة قال المتنبى إنه لا يعلمها إلا الله، نقول: حقاً، لا يعلمها إلا الله، ولكننا - قراء شعر المتنبى - نستطيع أن نقوم بمهمة استنتاجية نبنى فيها ما صرح به فى أمر «المفرق» على ما لم يصرح به من أمر «الشنب» فتتكامل الصورة - خيالياً - وتصبح مجسدة أمام أعيننا.

لقد بدأ الشاعر «يلعب» على عنصر «التقابل» منذ فترة مبكرة فى القصيدة،

ولكنه كثف هذا التقابل فى هذا البيت (مسرة فى قلوب الطيب. . . إلخ) والأبيات التالية - متدرجاً فى صوغ المعـانى - بهدف الوصول إلى المعنى «الخارق» المعبر عنه فى نهايـة البيت الرابع (إذا بدأنا العـد من هذا البيت)، لقـد تحرك نحـو «الهدف» محـتفظاً بزمام الموقف كله فـى يديه، وناسجاً من خـيوط المعانى مـا وزع به معنى «التضاد» بين «الخـوذ» و«المفارق» من جهة، والطيب فى المفرق من جـهة أخرى، ثم بين كل هذا وبين «المقانع» باعـتبار جديد، وأقـام مقابلة أخرى بين أنوثـتها من جانب، وتجوازها صفات النساء إلى صفات الرجال من جانب آخر، فلما تمكن من تفضيلها فى ذاتها، وتفـضيلها على نوعها: وثب وثبة جديدة ففضلهـا على قبيلتها (رجـالها ونسـائهـا بالطبع)، ولكن هذه الوثبـة الجديـدة لم تكن هدف «الكشف» الشـعرى النهـائى، وإنما كان الهـدف الوصول إلـى هذا التعليل المفـاجىء الذى لا يخطر على بال، والذى هو - بالطبع - ثمرة لعمل البصـيرة الشعرية «الابتكارية». ومهما جـهد الجاهدون فى البحث عن معنى قريب سـبق به المتنبى فى هذا المضمار تبقى هذه الصيغة التى «اكتشفـها» المتنبى «ملكا» له، ودليلاً على عبقرية لا يستطيع أن يسلبها إياه أحد. وتأمل معى هذا الاكتشاف المتألق فى الشطر الثانى:

وإن تـكن تـغلـب الغـلبـــــاء عـنصـــــرهـا

فــإن فــى الخــمـــــر مـــعنــى ليس فى الـعنب

لقـد تحولت المادة «الصـافيـة» لديه (تغلب الغلباء) إلى مـادة «أصفى» منـها (خولة) وذلك عن طريق تحول مادة أخرى جيدة (العنب) إلى مادة أجود (الخمر). وهذا النوع من القيـاس يفتح الطريق أمـام أذهاننا وأمام خيـالنا إلى أنواع شتى من الأقيسة يقع ضمنها تحويل عاطفة المتنبى (الثرية) نحو الموضوع إلى مادة لغوية (أكثر ثراء) هى هذه الأبيات «المتنامية» التى تصل ذروة نمائها فى الشطر الأخير.

وفى الأبيات الثـمانية الـباقيـة يروح المتنبى ويجىء، بالابتعـاد «النسبى» من الموصوف، والاقـتراب منه. ونعرف أنه يبتـعد «نسبـياً» حين يعمـد إلى الأوصاف المعنوية. وهذا الصـفات المعنوية. هى بـذاتها التى تهـيئ نفس المتلقى «للاقـتراب»

الذى يعبر عنه المتنبى بصفات «خاصة». وتبدأ هذه الجولة ببيتين يعبران عن حسرة مصورة فى «تشبيه ملتف» لخولة بالشمس:

فليت طالعة الشمسين غائبة
وليت غائبة الشمسين لم تغب
وليت عين التى آب النهار بها
فداء عين التى زالت ولم تؤب

بعدهما يقترب المتنبى من «الموصوف»، خالعاً عليه صفات بشرية «تفصيلية»، وذلك قبل أن يشتد هذا «الاقتراب»- فى البيت الرابع من هذه الأبيات - مفجراً عبارة مكثفة «حكمية» هى عبارة: «ولاود بلا سبب» وتمد هذه اللحظة «التأميلية» فى الأبيات الأربعة الباقية، صانعة صورة للحسرة الناشئة عن شعور فقد عزيز بعيد لا رجاء فى رده. هنا تتشكل البنية الشعرية على أساس المفارقة الدقيقة بين «محجوب» بالخدر فى حياته (لا يرى) و«محجوب» بباطن الأرض فى مماته (لا يرى ولا يمكن أن يرى). وهذا التقابل يسلمنا إلى ما يريد أن يعبر عنه من إحساس بحرمان عاطفى مؤبد يساعده - بدوره - على المضى فى توليد «المتقابلات» داخل المعنى الأصلى (الحجاب الذى هو معادل الحرمان)، وتفتيته إلى معان جزئية يحاور كل منها الآخر لتأتلف فى النهاية مكونة معنى واحداً بعيد الأثر. وهو معنى أثير لدى المتنبى؛ يلخصه أحياناً كما فى قوله (فى قصيدة أخرى):

وما صبابة مشتاق على أمل
من اللقاء كمشتاق بلا أمل

ويبسطه أحياناً (كما يفعل فى هذه الأبيات الأربعة):

قد كان كل حجاب دون رؤيتها
فما قنعت لها يا أرض بالحجب

ولا رأيت عيون الإنس تدركها

فهل حسدت عليها أعين الشهب

وهل سمعت سلاما لى آلم بها

فقد أطلت وما سلمت من كثب

وكيف يبلغ موتانا التى دفنت

وقد يقصر عن أحيائنا الغيب

إننا إذا كنا سنصر على أن موضوع هذه القصيدة هو «رثاء» خولة أخت سيف الدولة - بالمعنى الضيق للكلمة - فإننا نجد أنفسنا عند هذا الحد فى ضائقة حقيقية. ذلك أنه يتحتم علينا أن نقول: إن القصيدة قد انتهت تقريباً؛ وكل ما بقى منها عزاء موجه إلى سيف الدولة، لكن، أية قصيدة تلك التى تنتهى قبل ستة عشر بيتاً حافلة بالمعانى من أبياتها الفعلية؟ إن الإصرار على تحديد غرض للشاعر يفسد عليه، وعلينا، أمر الشعر لا محالة. وعندى أنه لا يحق لنا التدخل بين الشاعر وفنه بتحديد غرض شعره له، ومثل هذا التحديد يتكشف دائماً عن أنه لا وجود له إلا فى أذهاننا نحن! ومن الإنصاف أن نقول إن غرض الشاعر هو ما عبر عنه فعلاً فى شعره. وليس أمامنا بديل فى هذه الحالة - سوى أن نفحص الشعر فى ذاته؛ فما كشفت عنه «بنيته» فهو غرضه.

يتحول الخطاب فى بقية القصيدة (فى ظاهر الأمر حيناً، وفى واقع الحال حيناً آخر) من «خولة» إلى سيف الدولة، وكانت القصيدة حتى الآن قد خاطبت «خولة» قليلاً، وتحدثت عنها كثيراً. والتحول الآن: منها إليه، ليس كاملاً؛ فهو أحياناً ظاهرى فحسب كما قلت.

ومعنى هذا أن القصيدة لا تزال تتقدم - فى الواقع - فى المجرى الذى شقته لنفسها، وتتدفق فيه موجة إثر موجة. لقد اشتكى المتنبى من «البعد» فى الجزء السابق من القصيدة، وعبر عنه ثمة فيما يتصل بالموتى والأحياء، والواقع أن هذا

«البعد» لا يزال - فى الجزء التالى - عنصراً سائداً مسيطراً. وهو يبرز الآن فى تخلى المتنبى عن توجيه الخطاب على نحو مباشر، والاستعاضة عن ذلك باتخاذ «الصبر» وسيطاً بينه وبين المخاطب:

«يا أحسن الصبر» زر أولى القلوب بها

وقل لصاحبه . . . إلخ

لقد قرن هنا «الصبر» إلى «الكرم» وهما - عند التحقيق - صفتان متصلتا الجذور.

لكأن الكرم الحقيقى لابد أن يشتمل - فيما يشتمل - ضرورة القدرة على التخلى عن الأحزان الخاصة، وإحلال الصبر محلها؛ وهل الكرم سوى التخلى عن العزيز الذى نلتصق به من الأمور؟ وهل أعز لدى الإنسان، والصق به، من أحزانه فى مصابه الفادح؟

كان المتنبى فى رثاء أخت سيف الدولة الصغرى قد سلاه عن فقدها ببقاء الكبرى. والآن: وقد ماتت الكبرى، فماذا يقول؟ يقول:

قد كان قاسمك الشخصين دهرهما

وعاش درهمها المفدى بالذهب

وعاد فى طلب المتروك تاركه

إنا لنغفل والأيام فى الطلب

ما كان أقصر وقتاً كان بينهما

كأنه الوقت بين الورد والقرب

وما قاله المتنبى هنا يعنى شيئين: أولا: أنه لم يتخل عن إحساسه بتفضيل الكبرى على الصغرى، فما تزال الكبرى درا، وما تزال الصغرى ذهباً، وثانياً: أنه لم يجد ما يمكن أن يسلى به سيف الدولة عن فقد «خولة». ودوران المتنبى حول

نفسه هنا - فى تعابير «يا أحسن الصبر» و«إنا لنغفل والأيام فى الطلب». ثم فيما يأتى فى الأبيات التالية كقوله فى البيت السادس من هذه الأبيات: «جزاك ربك بالأحزان مغفرة»- دليل قوى على أنه يريد أن يوصل إلينا الإحساس بأن المصيبة قد شلت عنده القدرة على أن يجد «مسلياً» حقيقياً يقدمه إلى سيف الدولة، ودليل على أنه يريد أن يقول - فى النهاية - إن أقصى العزاء - فى مثل هذه المصائب الماحقة - أن لا عزاء !. على أن مزج «المديح» «بالرثاء» هنا يوفر دليلاً إضافياً على أنه لا يجد العزاء؛ لكأنه يهرب بذلك المديح من الميدان الأصلى إلى ميدان آخر معروف له تماماً، كان قد جربه من قبل مع سيف الدولة، واستقصى فيه المعانى.

فى البيت التاسع، من هذه الأبيات الستة عشر، التى تكمل القصيدة، يتوجه المتنبى إلى سيف الدولة مدحاً أشبه ما يكون «بالإنذار»:

فلا تنلك الليالى إن أيديها
إذا ضربن كسرن النبع بالغرب

لقد أقر لسيف الدولة من قبل بعظم أحزانه، ودعا له بالصبر، وهو هنا يحذره - فى صيغة لطيفة جداً هى صيغة الدعاء - من أن يستسلم للأحزان، وإلا قضت عليه؛ ولماذا لا تقضى عليه (على الرغم من صلابته ومن كل شىء) وهى تضرب بالنبات الضعيف (الغرب) النبات القوى (النبع) فتقضى عليه! ويمتد هذا الدعاء «التحذيرى» فى صيغة أخرى - متصلة بالصيغة السابقة - ولكن تحت السطح، وذلك فى قوله:

ولا يعن عدواً أنت قاهره
فإنهن يصدن الصقر بالخرب

واتصال الصيغتين متحقق بالسياق التالى: لقد دعا له من قبل ألا تضعفه الأحزان فتناله الليالى، وهنا يرتب على ذلك نيل الأعداء منه، وذلك فى سياج ناعم يبلغ ذروة الإحكام والحذر فى قوله «أنت قاهره». على أنه يلمس الموضوع

المأسوى الأصلى لمسة أخيرة قبل الدخول فى المشهد النهائى فى القصيدة. وهذه اللمسة الأخيرة شاملة، ومثيرة للشجن والتأمل معاً. وهى تنشر أثرها طرداً وعكساً؛ فإذا انعكست راجعة إلى المصاب الفاجع أثارت الشجن، وإذا كرت ملتحمة بالخاتمة الفلسفية أثارت التأمل. وهى بذلك تشكل عنصر ربط متيناً بين ما سبق وما سيأتى:

وإن سررن بمحبوب فجعن به

وقد أتينك فى الحالين بالعجب

لقد انتهى المتنبى الآن فى القصيدة من تناول عالم الناس والأشياء، وخلص إلى تأمل أحوال الدنيا، وجاءت الأبيات المتبقية فيها تعبيراً عن فلسفتها ومغزاها. لكأن القصيدة بذلك هى الحياة ذاتها، وقد خاض المتبنى غمارها، وعاش مدها وجزرها، واكتوى بأحزانها الماثلة وذكرى أفراحها الماضية، وحين آذنت بالانحسار تمكن هو من الانفصال النسبى عنها (وهو فيها ومنها) فأتاح له ذلك الانفصال القدرة على إلقاء نظرة شاملة هادئة نسبياً عليها، نظرة تختلط فيها الحسرة بالرضا، والاكتراث باللامبالاة. لقد تساوت عنده كل الأمور تقريباً، وهذه هى الحالة التى ينتهى إليها كل «حكيم» يلقى نظرة «إلى الخلف» على واقع الحياة:

وربما احتسب الإنسان غايتها

وفاجأته بأمر غير محتسب

وما قضى أحد منها لبانته

ولا انتهى أرب إلا إلى أرب

تخالف الناس حتى لا اتفاق لهم

إلا على شجب والخلف فى الشجب

فقيل تخلص نفس المرء سالمة

وقيل تشرك جسم المرء فى العطب

ومن تـفكر فـى الدنيــا ومـــهـــجــتـــه

أقـــامـــه الفكـر بين الـعـــجـــز والـتـــعب

هنا تقلب الأمـور على كل جوانبهـا المحتلمـة فتعـود إلى النقطة التى بدأت منها، وهذه هى دورة الحياة. وتوحى نهـاية القصيدة - مع كل ذلك - بأن الدائرة التى أوشكت على «الانغلاق» تعود فتشى «بانفراج» خفيف؛ فالتمزق شبه الكامل - الذى عبر عنه المتنبى بقوله: «تخـالف الناس حتى لا اتفاق لهم إلا على شجب» وفى قوله: «فقـيل . . وقيل». يتحول تحولاً دقـيقاً جداً فى قـوله: «أقامه الفكر بين العجز والتعب». ذلك أنه ما دام الفكر عاملاً فالحياة مستمرة، وما دامت نتيجة الفكر - وهى إشاعـة الإحساس بحالة التـردد بين العجز والتعب - ملحـوظة فإن دورة من دورات الحيـاة لابد واقعة. وستنتـهى هذه الدورة الجديدة بنفس النتيـجة التى انتهت إليها الدورة القديمة، ولكن العبرة دائماً بوقوع هذه الدورة، وتطورها، لا بنتيجـتها. ولأن القصيـدة هى «المعادل الشعرى» لدورة الحيـاة - وقد رأينا كيف بنيت أمام أعـيننا، وانهارت أمام أعـيننا - فإن المتنبى بفعله هذا - وهو إبقـاء الباب موارباً - يبدو وكأنه يحثنا على التأهب لدخـول «دورة حياة جديدة»، أو لنقل متعة الاقتراب من شعره بقراءة قصيدة أخرى له جديدة.

الهوامش

١ - اللجب: الأصوات، والضجة، والجلبة.
٢ - البرد: جمع بريد - هـي علامات مراحل فى الطريق، يسلم عندها حـامل الرسائل ما معه إلى آخر.
٣ - الداعى بالويل والحرب: المستغيث.
٤ - النشب: الثروة.
٥ - الشنب: جمال الأسنان، وعذوبة الفم.
٦ - البيض: جمع بيضة، وهى الخوذة، واليلب: الدروع.
٧ - تغلب الغلباء: قبيلة «خولة».
٨ - القضب: السيوف.
٩ - الغيب: الغائبون.
١٠ - الورد: ورود الماء، والقرب: مبيت ليلة بقرب الماء قبل وروده.

محتويات الكتاب

الموضوع	الصفحة

رقم الإيداع ٨٣٥٤ / ٩٧
I. S. B. N. 977 - 215 - 232 - 0